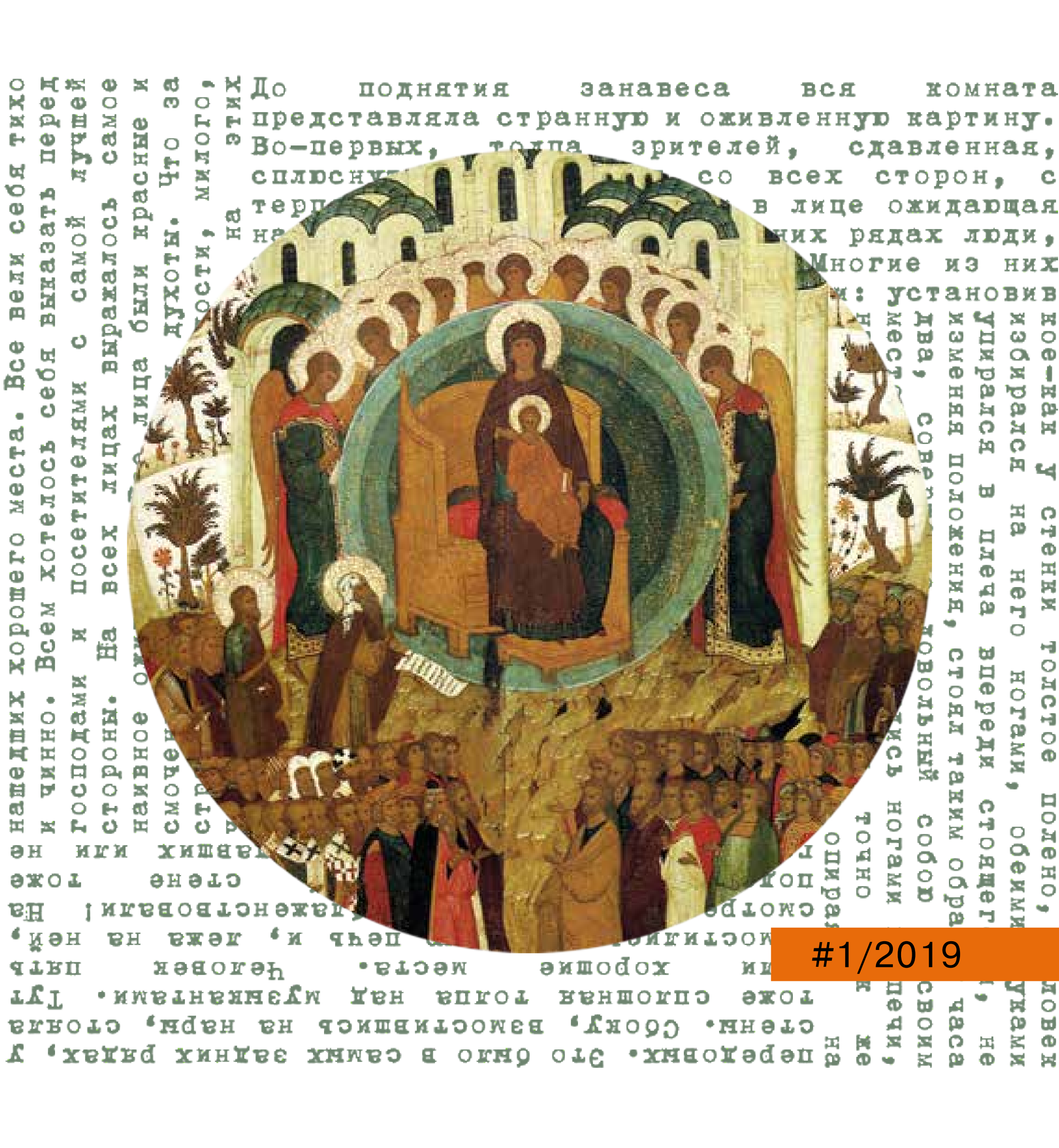
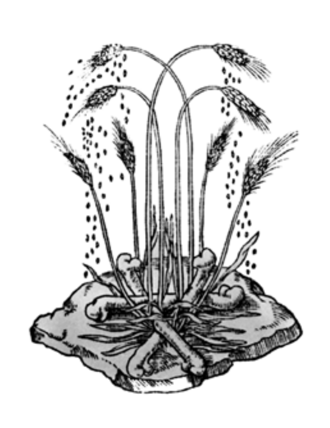
Достоевский
И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ



#1/2019



ДОСТОЕВСКИЙ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА. Филологический журнал. – 2019. № 1 (5)

Главный редактор Т.А. Касаткина
М.: ИМЛИ РАН, 2019. – 240 с.

Основан в 2018 г. Выходит 4 раза в год

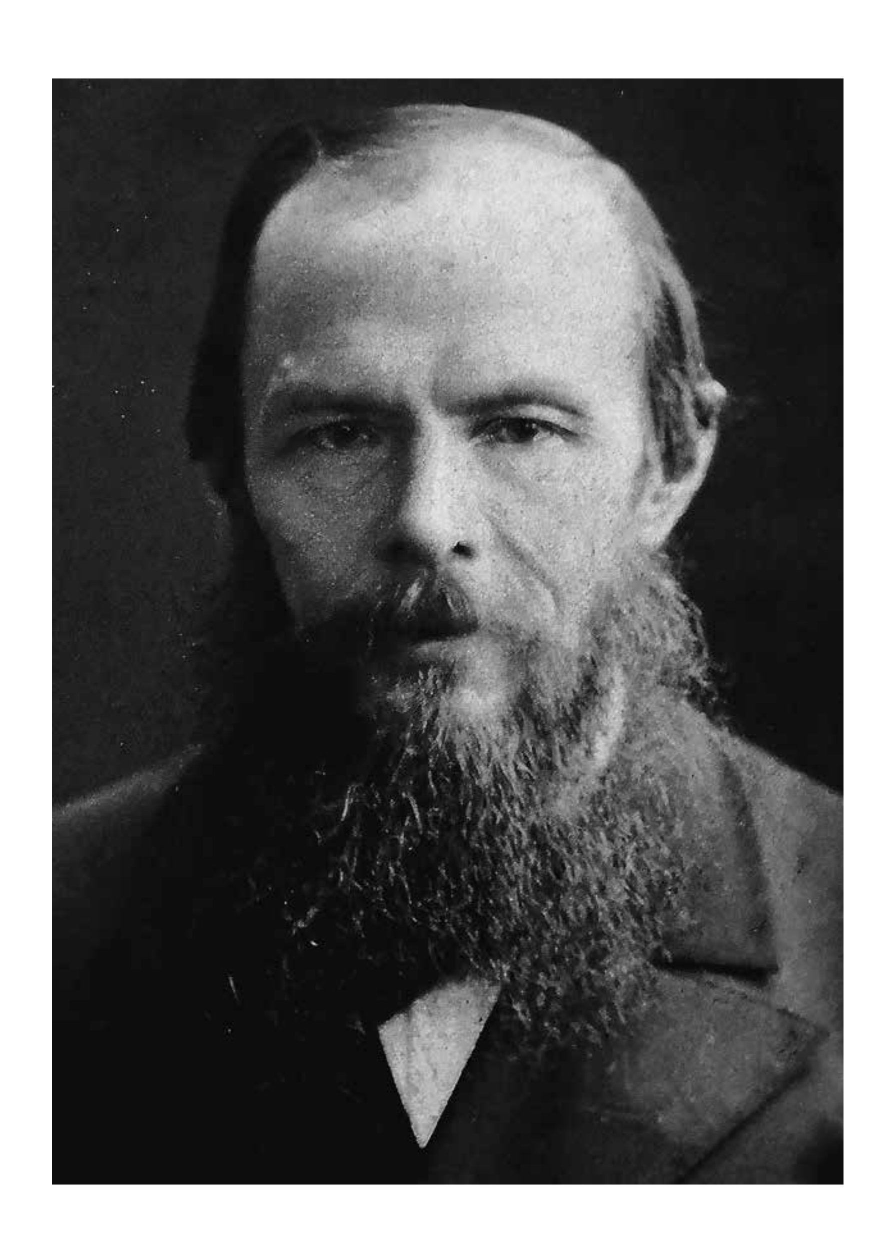
Редакция: 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а
Тел.: +7 495 690-50-30
e-mail:dostmirkult@yandex.ru
Обложка: «О тебе радуется ....». Икона круга Дионисия. XV в. (фрагмент)
Фотография: Ф.М. Достоевский. Фото К. Шапиро. Петербург, 1879 г.

DOSTOEVSKY AND WORLD CULTURE. Philological journal. – 2019. No. 1 (5)

Editor-in-chief T. A. Kasatkina
M.: IWL RAS, 2019. – 240 p.

Founded in 2018. Quarterly edition

Editorial office: 25a, Povarskaya street, Moscow, Russia, 121069
Tel.: +7 495 690-50-30
e-mail:dostmirkult@yandex.ru
Front cover: 15th Century Icon of "All Creation Rejoices" by Dionysus, detail.
Picture, right: Fyodor Dostoevsky. Photo: K. Shapiro. Petersburg, 1879



Federal State Budget Institution of Science
A.M. GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE
RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES

DOSTOEVSKY and WORLD CULTURE

Philological journal

No. 1/2019

Moscow

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ДОСТОЕВСКИЙ
И
МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

Филологический журнал

№ 1/2019

Москва

Dostoevsky and World Culture. Philological journal. – Moscow: A.M. Gorky Institute of World Literature
Russian Academy of Science, 2019. – № 1. – 240 p.
ISSN 2619-0311

Founded in 2018. Quarterly edition

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. – М.: ИМЛИ РАН, 2019. – № 1. – 240 с.
ISSN 2619-0311

Основан в 2018 г. Выходит 4 номера в год

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENTS

DOSTOEVSKY: HIS READINGS

REVIEWS, INTERVIEWS: «DOSTOEVSKY ON THE CONTEMPORARY STAGE»

От редактора

Дорогие коллеги и сотрудники журнала, уважаемые читатели, этим номером мы открываем новый, 2019 год, второй год нашего издания. Первый год был для журнала трудным, с катастрофами, резкими поворотами судьбы и авралами. Мы надеемся на гораздо более ритмичную работу в следующем году – и все время в течение года очень ждем ваших статей.

В этом номере в постоянном разделе «Рецензии, интервью» мы впервые в нашем издании обращаемся к теме «Достоевский на современной сцене», предлагая вашему вниманию небольшую рецензию на спектакль «Карамазовы» режиссера Константина Богомолова и большое интервью с режиссером Федором Малышевым, поставившим спектакль «Смешной человек». Наш ответственный редактор Татьяна Магарил-Ильяева задумала серию таких интервью, так что, надеемся, эта тема в рубрике будет регулярной.

В этом номере мы продолжаем рубрику «Достоевский: круг чтения» в том виде, как она была задумана нами первоначально. Мы принимаем для этой рубрики статьи о творчестве писателей, определяющих авторский горизонт Достоевского, о тех, кто был для него важен на протяжении всей жизни, о тех, кто становился маяком и ориентиром для его творческих исканий. В данном номере это Гете, бывший в представлении М.М. Достоевского образцом для будущих великих творений его брата. Для исследователей творчества Достоевского в предлагаемой статье чрезвычайно важны способ построения образа и модусы проявления смысла в поэтическом слове Гете и их связь с философскими, естественнонаучными и религиозными взглядами автора; то, что можно назвать органической философией Гете; то, как Гете привлекает в свое творение чужой текст; как создает абсолютно свое высказывание, минимально поправляя цитату; как две строки текста аккумулируют целый ореол аллюзий, по видимости способных создать спектр расходящихся интерпретаций – а на деле углубляющих, а не дробящих смысл высказывания. Кроме того, статья дает представление о переводах и исследованиях по восточной литературе в Европе начала XIX века, что имеет особое значение для исследования восточных мотивов в «Двойнике».

Мы с надеждой ждем статей о Шекспире, Данте, Бальзаке, Диккенсе, Пушкине, Гоголе и других. Напоминаем, что для рубрики требуется, чтобы автор статьи вел свои исследования в русле проблематики, актуальной и для исследователей творчества Достоевского, но не требуется, чтобы его статья была как-то привязана к Достоевскому непосредственно. Мы полагаем, что это исследователи Достоевского способны сделать сами. А вот равно глубокое исследование творчества Достоевского и творчества важных для него писателей, опирающееся на долгое и пристальное изучение всего корпуса их текстов, одному автору, пожалуй, и не доступно. Так что эта рубрика будет служить тому, чтобы вскрыть глубинные источники тем, художественного метода, мировидения Достоевского, его философских и богословских прозрений в творчестве величайших европейских авторов.

Журнал издается в сотрудничестве с Комиссией по изучению творческого наследия Ф.М. Достоевского научного совета «История мировой культуры» РАН. Работа ведется в тесном контакте с российским и международным Обществом Ф.М. Достоевского.

Как и прежде, все цитаты из произведений Ф.М. Достоевского, за исключением особо оговоренных случаев, будут приводиться в журнале по 30-томному Полному собранию сочинений писателя (Л.: Наука, 1972–1990), со ссылками согласно правилам РИНЦ. Заглавные буквы в именах Бога, Богородицы, других именах и понятиях, вынужденно пониженные в этом издании по требованиям советской цензуры, восстанавливаются по прижизненным изданиям и по Полному собранию сочинений Ф.М. Достоевского в авторской орфографии и пунктуации (Петрозаводск: Петрозаводский гос. ун-т, 1995 – продолжающееся издание), а также по Полному собранию сочинений и писем в 35 томах (2-е издание, исправленное и дополненное), выходящему в ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом) (2013 – продолжающееся издание). Во всех цитатах – опять-таки за исключением оговоренных случаев – курсивом выделяются слова, подчеркнутые автором цитаты, полужирным черным шрифтом – подчеркнутые автором статьи.

Наш почтовый электронный адрес – dostmirkult@yandex.ru. Рабочими языками журнала являются русский и английский. Мы готовы принимать любые материалы по тематике журнала из России и из-за рубежа. О решениях по публикации или возврате материала авторы будут оповещаться в течение месяца.

From the Editor

Dear colleagues, dear readers, this issue marks the beginning of the new year 2019, and the second year of our journal. Its first year was quite difficult, full of accidents, sharp turns, and emergencies. We hope the working process to be more harmonic this year – and we are eager to receive your articles for the upcoming issues.

For the first time, in the present issue the permanent section "Reviews and Interviews" focuses on the question of "Dostoevsky on the Contemporary Stage" with a small review of "The Karamazovs" by Konstantin Bogomolov and an extensive interview with Fyodor Malyshev, director of the play "A Ridiculous Man". Our publishing editor Tatyana Magaril-Il'yaeva is planning a series of such interviews, so, hopefully, the topic will appear regularly in this section.

In the present issue, we continue the section "Dostoevsky: his readings", according to the original concept we had of it. For this section, we accept articles dedicated to writers, whose works defined Dostoevsky's horizons – writers that became a beacon and an orientating point for his creative searches. The most notable among them was Goethe, who was to Mikhail Dostoevsky a kind of model for his brother's forthcoming great works.

In the article here presented the researches of Dostoevsky's work can find some statements of crucial importance about image forming, and the ways the meaning shows itself in Goethe's poetical word, in relations with his philosophical, scientific, and religious opinions; a description of what can be named "Goethe's organic philosophy"; how Goethe includes into his work another person's text; how he manages to create his own message correcting the quote minimally; how two lines in Goethe's text can accumulate a whole halo of allusions, likely to create a spectrum of diverging interpretations, but in fact deepening (and not fragmentizing) the meaning of the sentence. The article also outlines the situation of translations and researches about Oriental literature in Europe at the

beginning of the 19th c., which is an important point to understand the Oriental motifs of "The Double".

We are looking forward to receiving articles about Shakespeare, Dante, Balzac, Dickens, Pushkin, Gogol, etc. May we remind you that for this section we ask authors to approach their topic through the prism of questions that are relevant for the researchers of Dostoevsky's work as well, but we do not pretend that the article should be somehow directly related to Dostoevsky. We assume that Dostoevsky's researchers can find the relation themselves, while it is not possible to one author to achieve an equally deep insight both of Dostoevsky and of the authors' he cared most, based on a long and attentive study of the complete works of both. Therefore, the section aims at reaching the deep sources of Dostoevsky's themes, artistic method, and world-view, of his philosophical and theological insights in the work of major European authors.

The journal is published in cooperation with the Commission for the Study of the Creative Heritage of F.M. Dostoevsky at the History of World Culture Academic Council of the Russian Academy of Sciences. The work is carried out in close contact with the Russian and International Dostoevsky Society.

All quotations from F.M. Dostoevsky's works, if not specified otherwise, are cited according to the "Complete Works in 30 vols." (Leningrad, Nauka, 1972-1990), with references in the Russian Science Citation Index format. In the Soviet edition the capital letters in the names of God, the Virgin, as in other holy names and concepts, have been lowered because of censorship; the original spelling are restored in accordance with the editions published during Dostoevsky's life, "Dostoevsky's Complete Works in the author's spelling and punctuation" (Petrozavodsk, Petrozavodsk State University, 1995 – continuing publication), and "Dostoevsky's Complete Works and Letters in 35 vols." (2nd edition, revised and amended) published by IRLI RAS (Pushkin House) (2013 – continuing publication). The author's original emphasis in the quotations (where not specified otherwise) is indicated by italics; the emphasis of the author of the article is indicated by bold font.

Our mailing address is dostmirkult@yandex.ru. The journal accepts articles in Russian and English. We accept submissions related to the subject of the journal from authors worldwide. The authors will be notified about the decision of the editorial board about acceptance or refusal within a month.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-16-40
УДК 82+821.161.1+2-1
ББК 83+83.3(2=411.2)+86.2

Татьяна Касаткина

«Мальчик у Христа на елке» Ф.М. Достоевского: структура образа и эстетика действия[1]

Tatyana Kasatkina

F.M. Dostoevsky's Story "The Beggar Boy at Christ's Christmas Tree": the Image Structure and the Aesthetics of Action

Об авторе: Татьяна Александровна Касаткина, доктор филологических наук, председатель комиссии по изучению творческого наследия Ф.М. Достоевского научного совета «История мировой культуры» РАН, зав. центром «Ф.М. Достоевский и мировая культура» ИМЛИ им. А.М. Горького РАН.

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Аннотация: «Мальчик у Христа на елке» – текст Достоевского, наиболее взывающий к постановке вопросов о структуре образа в произведениях писателя, об интенциональной направленности художественного текста, стремящегося предложить читателю иное видение окружающей реальности, «промыть» его глаза, залепленные наносной грязью от «насущного видимо-текущего», затянутые корой повседневности. Разрешение вопроса о структуре образа позволяет ответить на вопрос о том, чем достигается глубина текста у Достоевского. Описывается двусоставный образ Достоевского, его аналоги в христианской культуре, свойства и качества такого образа, способы его построения посредством воспроизведения иконописных образов или посредством аллюзий на евангельский текст, его необходимость для создания пространства личной активности читателя. Описываются также отличия этого образа от двусоставного образа иного типа (образа символистов), нацеленного на пробуждение воспоминания, на узнавание, на осознание вечных паттернов человеческих действий

[1] Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17-18-01432) / This scientific investigation was carried out in the A.M. Gorky Institute of the World Literature of the RAS with financial support of Russian Science Foundation (RSF, the project № 17-18-01432)

и отношений – но не на изменение этих паттернов. Рассказ обнаруживает двуслойность не только человеческих образов, но и образов пространства, присутствие в глубине повседневности уже преображенного пространства, проявиться которому не позволяет человеческая косность, безучастность, сосредоточенность лишь на себе.

Ключевые слова: Достоевский, «Мальчик у Христа на елке», структура образа, глубина образа, эстетика действия, интенция художественного произведения, икона, библейский прецедентный текст.

Для цитирования: Касаткина Т.А. «Мальчик у Христа на елке» Ф.М. Достоевского: структура образа и эстетика действия // Достоевский и мировая культура. 2019. № 1(5). С. 16-40.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-16-40

About the author: Tatyana A. Kasatkina, Doctor of Philological Sciences, Head of the Research Committee for Dostoyevsky's Artistic Heritage within the Scientific Council for the History of World Culture RAS, Head of the Centre “Dostoevsky and World Culture” at the Gorky Institute of World Literature RAS.

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Abstract: Most of all Dostoevsky’s texts, “The Beggar Boy at Christ's Christmas Tree” poses questions about the structure of image in the author’s works, and about the intentional focus of the literary text, aiming to offer the reader another view of the reality surrounding him, to “wash” his/her eyes, covered by the dirt flowing from “the proximate and the visible in its flowing immediacy” and closed by the crust of humdrum. Solving the question of the structure of the image allows us to answer the question of how deepness is reached in Dostoevsky’s texts. The two-fold image in Dostoevsky’s works is described, as well as its analogues in the Christian culture, the qualities and characteristics of such an image, the way it is shaped through the reproduction of iconic images or through allusions to the Gospels, and its essential role in creating a space for the reader’s personal action. The article also concerns the differences occurring between this kind of image and another one – the Symbolists’ image – whose aim was to awake memories, to recognize and to comprehend the permanent patterns of human actions and relations, but not to change these patterns. The tale displays a double layer concerning not only human, but also space images, the presence of the already transfigured space in the depth of mundanity, whose appearance is prevented by human indolence, indifference, and the fact of being focused on the self.

Key words: Dostoevsky, “The Beggar Boy at Christ's Christmas Tree”, image structure, image deepness, aesthetics of action, intention of the literary work, icon, Biblical precedent text.

For citation: Kasatkina T.A. F.M. Dostoevsky’s Story “The Beggar Boy at Christ's Christmas Tree”: the Image Structure and the Aesthetics of Action. *Dostoevsky and World Culture*. 2019. № 1(5). Pp. 16-40.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-16-40

Давно стало банальностью высказывание о *глубине* и о *силе воздействия* произведений Ф.М. Достоевского. Однако *технические* вопросы, вопросы поэтики относительно этой *глубины* и этой буквально преобразующей читателя, вызывающей его к новому видению и к новому поведению *силы воздействия* обычно не ставятся. Представляется, однако, что бессмысленно разговаривать об этих вещах без попытки уловить, чем и как они достигаются. Полагаю, что ответы на эти вопросы прежде всего надо искать в способе построения Достоевским художественного образа.

Достоевский строит образ в своем повествовании так[1], что сквозь тонкую (хотя и вполне плотную) оболочку героев и событий их жизни, сквозь *существующее*, *сиюминутное* читателю являются вечные лики и вечное бытие, человек оказывается каждое мгновение (которое есть не что иное, как вход в вечность) не сосредоточенным в этом мгновении, на поверхности бытия, но распахнутым, размахнувшимся на всю метафизическую глубину, от ада до рая. У Достоевского иной *размер* человека по сравнению с тем, что виден натурализму, тому реализму, который «мелко плавает»[2], по словам писателя.

Образ Достоевского обычно двусоставен – внешний образ текущей реальности позволяет внимательному взгляду увидеть *в этой же реальности*, в ее *глубине*, *явленный* образ вечности, что и есть «реализм в высшем смысле»[3]. За внешним сюжетом, за внешней историей в произведениях писателя стоит старинный сюжет, древняя история – сюжет и история, являющиеся фоном всей жизни человека-христианина, – история Христа. Именно при анализе того, как построен образ у Достоевского, актуальнее всего оказывается сказанное старцем Зосимой: «Что за книга это Священное Писание, какое чудо и какая сила, данные с ней человеку! Точно **изваяние мира**

---

1 Это резюмирование, но и развитие сказанного здесь: *Касаткина Т.* Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.

2 «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. **Обыденность явлений** и казенный взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив» [Достоевский 1972–1990: XXIX, 1, 19]. «Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой идеализм – реальнее ихнего. Господи! Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии, – да разве не закричат реалисты, что это фантазия! А между тем это исконный, настоящий реализм! Это-то и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавает» [Достоевский 1972–1990: XXVIII, 2, 329].

3 «Меня зовут **психологом**: неправда, я лишь **реалист в высшем смысле**, то есть изображаю все глубины души человеческой» [Достоевский 1972–1990: XXVII, 65].

и человека и характеров человеческих, и названо все и указано на веки веков. И сколько тайн разрешенных и откровенных...» [Достоевский 1972–1990: XIV, 265]. Заметим здесь: что-то названо – и осуществлено, а что-то лишь указано – и предполагается к осуществлению. Также и о тайнах – какие-то уже разрешены – а какие-то лишь открыты для постижения и осуществления.

Новое событие, описываемое в романе на самый современный сюжет, оказывается репрезентацией в современности изваянного в вечности события священной истории. И новое событие прочитывается адекватно авторскому замыслу лишь на фоне того, что есть его вечный первообраз.

Надо заметить, что Достоевский не просто строил так образ в своих произведениях – он так видел и весь мир вокруг себя. Любой банальный случай, повседневное существование скрывали для него в себе «глубину, какой нет и у Шекспира», – а что открывалось на этой глубине, наглядно видно из письма Достоевского Масляннику по поводу дела Корниловой, молодой мачехи, выбросившей в окошко свою шестилетнюю падчерицу, которая не получила при этом никаких повреждений, а молодая беременная женщина, даже не посмотрев, что с ребенком, пошла и заявила на себя в полицию как на убийцу и была приговорена в Сибирь.

Маслянников, молодой почитатель Достоевского, как он сам пишет в своих воспоминаниях, «служил в том ведомстве, от которого зависело или оставлять просьбы о помиловании “без последствий”, или же представлять их в надлежащем свете, со всеми обстоятельствами за и против. Разделяя совершенно взгляд покойного Федора Михайловича на характер преступления Корниловой, я всей душой желал оказать ей помощь, надеясь на либерального по тому времени ближайшего начальника, в руках которого находилась возможность дать успешное движение моему докладу» [Биография... 1883: 104].

Маслянников написал Достоевскому письмо, где предлагал план совместных действий. Достоевский ответил ему, изложив все, что уже сделал согласно этому плану, и – совершенно неожиданно, без всякого перехода, даже без абзаца – закончил свое письмо следующим образом: «В Иерусалиме была купель, Вифезда, но вода в ней тогда лишь становилась целительною, когда ангел сходил с неба и возмущал воду. Расслабленный жаловался Христу, что уже долго ждет и живет у купели, но не имеет *человека*, который опустил бы его в купель, когда возмущается вода. По смыслу письма Вашего думаю,

что этим *человеком* у нашей больной хотите быть Вы. Не пропустите же момента, когда возмутится вода. За это наградит Вас Бог, а я буду тоже действовать до конца» [Достоевский 1972–1990: XXIX, 2, 131].

За историей (а вернее – *в глубине истории*) Корниловой, за действиями хлопочущих о ней Достоевского и его молодого почитателя встает евангельская история о расслабленном, дожидающемся *человека* у купели Вифезда, потому что если нет *человека*, то и приход ангела не принесет исцеления. Для расслабленного не нашлось человека – ему пришлось дождаться Христа – Бога и Человека в одном Лице. Евангельская история под пером Достоевского словно *продолжается* (не повторяется без изменений и по тому же сценарию, нет!), возобновляясь вновь в каждом времени, и Христос смотрит, сумет ли, захочет ли, наконец, человек справиться без Его непосредственного вмешательства, готов ли он, исполненный сострадания, занять Его место, соработничая с Богом, посылающим ангела возмущать воду.

Обратим внимание, как удивительно, двумя выделенными им в тексте словами, Достоевский соединяет *тогда* и *сейчас*, объединяет **человека**, которого не было у расслабленного, и **человека**, который находится для «нашей больной». Словно именно тот человек, которого искали тогда, нашелся, наконец, спустя почти две тысячи лет. Человек, отважившийся ответить на призыв Христов, словно мгновенно оказывается вышедшим за пределы времени, неподклонным более его власти, ответ и вопрос, столь разделенные во времени и пространстве, оказываются на наших глазах воссоединены – и нам открываются совсем иные параметры нашего бытия.

В своих произведениях Достоевский дает новый – и, по первому сильному впечатлению, *иной*, плотный и сиюминутный – образ вечности, уже однажды когда-то явленной в образе, – не чтобы «повторить», «воспроизвести» ее, но чтобы дать ей вновь действовать во времени, чтобы дать прежде явленному образу в новом обличии развернуть новые и новые потенции.

В том, как он строит образ, Достоевский оказывается последователем, воскресителем и – преобразователем самых глубинных и фундаментальных оснований западноевропейской культуры. Аналогии тут будут, в первую очередь, не с литературными текстами (хотя и с ними – безусловно), а с великими святыми. Стигматы св. Франциска делают из него икону Христову – да, но и – главное – деятеля Христова. Во-ображая в себе раны Христовы страш-

ной силой со-чувствия и со-участия, святой дает святыне вновь действовать в мире, *продолжая* ее историю. И те, кто смотрит на его стигматы, видит *сладостные* образы ***Тех*** ран – но и новые живые открытые раны, страшно *мучительные* для их обладателя. И св. Франциск, и Достоевский, заключая прежде данный образ в новый, предоставляют нам возможность встретиться *с образом как с реальностью*, причем – с реальностью, не *когда-то* бывшей, а вечно-присутствующей, а потому не довольствующейся нашим созерцанием, но требующей нашего отклика.

Здесь надо сказать, что эстетизация, то есть – отстраненно, успокоенно и гармонизированно чувственное восприятие образа *без возможности взаимодействия с ним*, без возможности действенного ответа на его вызов очень быстро приводит даже и к эмоциональной тупости, не говоря уже о прочем.

На ночных литургиях в Иерусалиме, четыре века спустя после событий, при чтении о страстях Христовых народ кричал, рыдал и стонал так, словно это все произошло сейчас, словно Церковь – тело Христово, в себе ощущала гвозди и копие, рвавшие плоть ее Главы, как это описывается в «Дневнике путешествия», приписываемом Сильвии Аквитанской, «Peregrinatio ad loca sancta»[4].

Средневековое восприятие столь же остро – и легко соединяет прежде данный образ с любым намекающим на него образом «насущного видимо-текущего»: «Св. Колетта, будучи четырехлетним ребенком, каждый день слышит рыдания и вздохи своей матери, когда та во время молитвы поминает страсти Христовы, переживая вместе с Господом осмеяние, бичевание и мученическую кончину. Память об этих минутах с такой яркостью запечатлелась в ее чуткой душе, что ежедневно, в час, когда происходило распятие, она чувствовала сильнейшее стеснение и боль в сердце; читая же о Страстях Господних, она испытывала страдания бóльшие, нежели те, которые у иных женщин бывают при родах. Один проповедник, бывало, добрую четверть часа оставался стоять перед своей паствой, раскинув руки, в полном молчании, в положении распятого. Дух этой эпохи переполнен был Христом до такой степени, что стоило возникнуть малейшему внешнему сходству какого-либо действия или мысли с жизнью Иисуса или Страстями

[4] См.: [Толковый типикон 2004: 9, 144].

Господними, как мотив этот появлялся незамедлительно. Бедной монахине, несущей на кухню охапку дров, мнится, что она несет крест, – одного этого представления оказывается достаточно, чтобы простейшее действие растворилось в свете высочайшего деяния любви. Для слепой прачки ушат и прачечная – это кормушка и ясли» [Хёйзинга 1988: 207-208].

Но сейчас для нас, с нашим измененным эстетическими теориями XVIII века восприятием искусства, вполне обычна и легко, без преткновения, произносима фраза: «Какое красивое Распятие!»

Заметим, однако, что у Достоевского этот новый образ реальности зачастую настолько сокрушителен, современный уровень, современный план образа настолько поражает наши чувства, что не только читатели, но и герои далеко не сразу опознают в его глубине прежде данный образ.

Это неузнавание необходимо для нашего пробуждения, для нашего выхождения из состояния эстетической отстраненности и успокоенности – иначе мы не ощутим встречи в ее первозданности, иначе прежде данный образ самортизирует встряску, получаемую нашими чувствами, канализирует наши эмоции в уже заданное русло. Мы пойдем проторенным путем, мы не станем первопроходцами, то, что с нами случится – случится снова, а не *заново*.

Но столь же необходимо, пережив шок первозданности, опознать в глубине нового образа прежде данный – в противном случае мы встретимся не с вечностью, а с мгновением, не с тем, что пребывает, но с тем, что проходит, со случайностью, единичной, которую невозможно расположить ни на какой оси, к которой невозможно выработать правильного отношения. Достоевский предоставляет нам свой глаз, видящий *глубину* всякого *случая*, чтобы за вихрем сиюминутных образов, потрясающих нас, мы разглядели бы прежде данный незыблемый образ вечности – но одновременно и чтобы окостеневшее в нашем мозгу предание потрясло нас своей новизной.

Образ в произведениях Достоевского построен так, что читатель получает возможность *пережить предание в непосредственном опыте*. Читателю Достоевского необходимо столкнуться с самой неприглядной современностью и с самыми неприглядными современниками, чтобы в них увидеть евангельскую историю и ее Персонажей *лицом к лицу*. Увидеть – и разглядеть, осознать *свое место* в этой истории – и научиться *действовать* в ней адекватно ей.

«Оболочка» современной жизни не есть лишь «место присутствия» для изваянного образа вечности, воспроизводящегося во всех временах (как это свойственно двусоставному образу в символизме с его глубинной идеей вечного возвращения[5]), – эта «оболочка» становится новым осуществлением этого образа, вновь вошедшего в жизнь и получившего возможность не воспроизведения, но трансформации, преображения. Мы получаем *новую* возможность ответить на призыв Господа – ответить так, как *это никогда не удавалось ранее*: никогда не удавалось никому в человечестве или никогда не удавалось нам в нашей жизни.

В символизме мы видим прямую демонстрацию, презентацию внутреннего образа – потому что внешний образ есть здесь лишь *вместилище*, место присутствия – но не *орудие действия*.

Совсем иное происходит в «реализме в высшем смысле» – именно потому, что это действительно христианский способ видения и изображения мира.

Ведь христианство, дающее возможность быть «реализму в высшем смысле», – радикально меняет статус явления. Этот статус меняется, конечно, самим актом Боговоплощения, но сейчас мы сделаем акцент на другом. Поскольку мир не установлен и правилен, а подлежит исправлению – то сценарий может меняться. И даже *должен* меняться!

Каждое явление, проходя этап близости с заданной в евангельской истории сценой в пределах единого двусоставного образа, в течении, в протекании своем получает как бы ключи к этой сцене, к ее *сущности* – и изменив, а не воспроизведя поведение участников этой сцены, может сдвинуть мир к его спасению – осуществленному – и недоосуществленному – Христом по причине отсутствия встречного шага человека. Евангелие – это манифестация чудес там, где

---

[5] Вот, например, как об этом говорит Мандельштам (в этом смысле и в это время – прямой наследник символистов), сосредоточивая всю радость бытия в миге узнавания, делая этот миг осознания – *вершиной* жизни:

О, нашей жизни скудная основа,
Куда как беден радости язык!
Все было встарь, все повторится снова,
И сладок нам лишь узнаванья миг («Tristia», 1918).

О том же он же – и в эссе «Слово и культура» (1921): «Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы, и петух , который прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых тристиях, глубокая радость повторенья охватывает его, головокружительная радость...» [Мандельштам 1993: 214].

Для христианина же вершина жизни – не узнавание, но действие, основанное на узнавании – и распознавании в узнанном – задачи.

с волей Господней сотрудничала воля человеческая; и это *несостоявшиеся чудеса* – там, где такого сотрудничества не было. Чтобы спасение осуществилось – очевидно, мы должны досовершить в нашей истории несостоявшиеся прежде – по нашей вине или по вине наших предшественников – чудеса. Именно по этой причине история движется – и движется вперед – а не повторяется и не воспроизводится – и движется к своему окончанию – к тому моменту, когда спасение, совершенное Богом, будет, наконец, досовершено и человеком.

Может быть, наиболее отчетливо построение Достоевским образа можно проследить в художественных фрагментах «Дневника писателя», тесно вплетенных в ткань повествования о текущем, о сиюминутном, и своей трансформацией этого сиюминутного прямо указывающих пути, на которых создается специфический образ Достоевского.

Достоевский строит вторую главу январского номера Дневника писателя 1876 года, помещая художественный текст между двумя публицистическими. Первая главка – «Мальчик с ручкой», вторая – «Мальчик у Христа на елке», третья – «Колония малолетних преступников...». Изменения, произведенные писателем в процессе создания художественного текста в «исходном материале», представленном в первом публицистическом тексте, призваны помочь читателю увидеть внутренний образ, заключенный во внешнем образе.

Первое изменение касается возраста мальчика. «Мальчик с ручкой» «никак не более как лет семи» [Достоевский 1972–1990: XXII, 13]. «Мальчик у Христа на елке» «лет шести или даже менее» [Достоевский 1972–1990: XXII, 14]. Это изменение – с точки зрения внешнего образа, самое незначительное, – имеет огромное значение именно и исключительно с точки зрения построения внутреннего образа. «Не более семи лет» - чрезвычайно неопределенное описание возраста, потому что находится как раз на возрастной границе, разделяющей младенца от отрока, безгрешного от того, кому требуется исповедь. «Лет шести или даже менее» – отчетливое указание на то, что перед нами *младенец*.

Второе изменение касается одежды мальчика. «Мальчик с ручкой» в страшный мороз «одет почти по-летнему, но шея у него была обвязана каким-то старьем» [Достоевский 1972–1990: XXII, 13]. Возвращающийся к «шайке халатников» мальчик сам, очевидно, одет вовсе не в халат, а в платье, предназначенное для выхода – хоть

и летнее. «Мальчик у Христа на елке» одет «был в какой-то халатик» [Достоевский 1972–1990: XXII, 14]. Эта странная со всех точек зрения одежда *необходима* только с одной точки зрения: если мы вспомним самые известные на Руси иконы типа «Умиление», начиная с Владимирской, то мы обнаружим, что наиболее адекватное описание Младенца-Христа на этих иконах – «мальчик лет шести или даже менее, одетый в какой-то халатик» (поскольку иконописец стремится совместить в образе младенца-Христа Его человеческое детство и Его Божественную взрослость – младенец на иконе совсем не выглядит новорожденным).



Икона Божией Матери «Владимирская». Третьяковская галерея.

Достоевский заставит своего мальчика странствовать по улицам огромного города в этом халатике в канун Рождества, чтобы образ почти мозолил глаза[6].

Какой же образ создает Достоевский в начале своего рождественского рассказа? Образ *разоренного вертепа*. Вертеп – пещера, *подземелье*, в которой родился Христос. Вертеп – кукольная пещера, делаемая на Рождественские праздники и представляющая собой сцену Рождества Христова. «Мерещится мне, был в **подвале** мальчик, но еще **очень маленький, лет шести или даже менее** <...> **Одет он был в какой-то халатик** и дрожал. Дыхание его вылетало белым паром, и он, сидя в углу на сундуке, от скуки нарочно пускал этот пар изо рта и забавлялся, смотря, как он вылетает. Но ему очень хотелось кушать. Он несколько раз с утра подходил к нарам, где **на тонкой, как блин, подстилке и на каком-то узле под головой вместо подушки лежала больная мать его**. Как она здесь очутилась? Должно быть, **приехала со своим мальчиком из чужого города и вдруг захворала.** Хозяйку углов захватили еще два дня тому в полицию; жильцы разбрелись, дело праздничное, а оставшийся **один халатник уже целые сутки лежал мертво пьяный,** не дождавшись и праздника. **В другом углу комнаты стонала от ревматизма какая-то восьмидесятилетняя старушонка, жившая когда-то и где-то в няньках, а теперь помиравшая** одиноко, охая, брюзжа и ворча на мальчика, так что он стал уже бояться подходить к ее углу близко. Напиться-то он где-то достал в сенях, но корочки нигде не нашел и раз в десятый уже подходил разбудить свою маму. Жутко стало ему наконец в темноте: давно уже начался вечер,

[6] Надо заметить, что это явление Бога как человека и Бога во всяком человеке, заставляющее нас не разделять их непроходимой границей, а видеть одного в другом, настойчиво проводится через все службы Рождества.

Например:

Час первый. Тропарь (творение Софрония, патриарха Иерусалиского, глас 8): «Вифлееме, уготовися, / благоукраситеся, ясли, / вертепе, приими: Истина прииде. / Сень мимотече, и Бог человеком от Девы явися, / **вообразився якоже мы и обожив плоть**. / Тем Адам обновляется, со Евою зовуще: / на земли благоволение явися спасти род наш». Подчеркивается, что человек создается, приняв образ Бога, Бог рождается, приняв образ человека.

Час первый. Молитва: «Христе, Свете истинный, просвещаяй и освящаяй всякаго человека, грядущаго в мир, да **знаменается на нас свет Лица Твоего**, да в нем узрим Свет неприступный, и исправи стопы наша к деланию заповедей Твоих молитвами Пречистыя Твоея Матере и всех Твоих святых, аминь». То есть: да *запечатлеется* на нас свет Лица Твоего – и да видим в этом, запечатлевшемся на нас свете Свет неприступный – Свет Бога, которого не видел никто никогда – но теперь Свет Бога является во всяком лице человеческом.

а огня не зажигали. Ощупав лицо мамы, он подивился, что она совсем не двигается и стала такая же холодная, как стена. “Очень уж здесь холодно”, – подумал он, постоял немного, бессознательно забыв свою руку на плече **покойницы**, потом дохнул на свои пальчики, чтоб отогреть их, и вдруг, нашарив на нарах свой картузишко[7], потихоньку, ощупью, пошел из подвала» [Достоевский 1972–1990: XXII, 14-15].

Итак, перед нами подвал, где в центре композиции, на тонкой как блин подстилке (надо видеть, например, икону Рождества Христова XV века, находящуюся в Третьяковской галерее, чтобы понять точность описания того, на чем возлежит Богоматерь) покоится мертвая мать мальчика.



Рождество Христово. 15 в. Третьяковская галерея.



7 Картуз выглядит вот так – и можно понять, что если какой-то головной убор подходит для зрительного воспроизведения нимба – то это именно картуз.

В одном из нижних углов иконы традиционно помещался Иосиф, в другом – призванная им повитуха (здесь – «нянька»), готовящаяся омыть Младенца. Иногда повитух изображалось две. Кроме них присутствовали волхвы, пастухи, ангелы, животные.

Но из разоренного вертепа все разбрелись, остались только *мертвые*, *умирающие* или *мертво* пьяные. И вместо вола и осла с теплыми мягкими мордами у входа в вертеп – у входа в подвал в рассказе долго и страшно воет собака.

Достоевский предельно жестко и вызывающе, шокирующе строит образ: в центре огромного города, готовящегося праздновать Рождество – разоренный вертеп. Мать мертва, а младенец голоден и ему холодно. И для всех, празднующих Рождество Того, Кто так наглядно воображается в мальчике, он, мальчик, – лишний и мешающий празднику.

Ситуация Рождества повторяется в ухудшенном варианте: когда-то для готовой родить Богоматери, приехавшей из другого города, не нашлось места в гостиницах и домах Вифлеема, Ее никто не принял; спустя почти две тысячи лет в христианском городе в канун великого праздника умирает приехавшая из чужого города и вдруг захворавшая мать и не находит помощи и пристанища ее мальчик.

Достоевский наглядно нам показывает – ничто не прошло, мы в своей жизни постоянно оказываемся перед событиями Евангельской истории, эта история длится и длится в веках, а мы оказываемся так же жестокосердны, неотзывчивы, неблагодарны, как большинство ее первоначальных участников. Господь постоянно надеется на нас – и мы столь же постоянно обманываем Его надежды.

Заметим – о матери сказано, что она «стала такая же **холодная**, как **стена**». Богородица именуется в посвященных ей церковных песнопениях стеной только в одном аспекте: нерушимая стена, то есть несокрушимая опора и необоримая защита. Но совершенно очевидно – не этот аспект актуализирован в рассказе при употреблении данного слова.

Сравнение со стеной здесь, в первую очередь, лишает надежды на отклик: холодная, как стена – значит, что от нее не добиться ответа, не дождаться утешения – в то время как Богоматерь – это Та, что отвечает на любой самый слабый призыв, «отчаянных единая надежда», «заступница усердная».

«Стена» же в идиоязыке Достоевского – это практически всегда обозначение некоего (метафизического) предела, радикально за-

крывающего для человека возможность выхода за него – наиболее очевидно в этом смысле каменная стена присутствует в «Записках из подполья». Между тем, Богоматерь в церковных песнопениях – это дверь и вход[8], лестница и мост[9] – то есть именно та, что соединяет разрозненное, воссоединяет человека с Богом, становится началом возрождения в глубине человека его божественного образа. Но здесь та, что должна была оживотворить – мертва.

Надо сказать, что нет никаких более далеких от Богоматери свойств, чем холод. Она «престоле огненный Вседержителя» (Канон благодарственный пресвятой Богородице, песнь 1). Но если исчезает тепло в проводнице тепла ко всему миру – тепло исчезает из мира совсем.

Поэтому в начале рассказа происходит еще одна замена слов сравнительно с «Мальчиком с ручкой». Там сказано «страшный мороз», а в начале «Мальчика у Христа на елке» появляется «ужасный мороз». «Страшный» – очень сильный, опасный для жизни. «Ужасный» – опасный для чего-то большего, чем лишь здешняя жизнь – и это оправданно, если мы увидим, что этот ужасный холод разливается по «*какому-то* огромному городу» («какому-то» выделено в тексте Достоевским, и мы понимаем, что это одновременно и *всякий* город, и *весь мир* как город) от холодного как стена тела Той, что должна была воссоединить миры – но лишенная нашей поддержки и заботы, не справилась со своим призванием.

«Ужасный» – прежде всего – несоразмерный здешней жизни, и в том же «Благодарственном каноне пресвятой Богородице» «ужасаться» в церковнославянском тексте означает именно «изумляться запредельному». Это изумление во всех случаях связано с пересечением запредельным границы, вступлением его в пределы здешней жизни, с совершением невозможного, с сочетанием несочетаемого[10].

[8] «Радуйся, двере едина, / Еюже Слово пройде едино, / вереи и врата адова, Владычице, Рождеством Твоим сокрушившая. / Радуйся, Божественный входе спасаемых, Богоневесто» (Канон благодарственный пресвятой Богородице, песнь 3).

[9] Умилостивление миру, / радуйся, пречистая Владычица; / радуйся, лестница, от земли всех возвысившая благодатию; / радуйся, мост, воистину переводящий от смерти к жизни / всех, Тебя воспевающих. (Канон благодарственный пресвятой Богородице, песнь 4).

[10] «Приклонивый схождением небеса, вмещается неизменно весь в Тя. / Егоже и видя в ложеснах Твоих / приемша рабий зрак, / **ужасаюся** звати Тебе: / радуйся Невесто Неневестная» (Там же. Тропарь, глас 8 (заметим, что 8 глас так и называется: «Глас Вечности», он, согласно его общепринятому описанию, «выражает веру в будущую жизнь, созерцает небесные тайны, молится о блаженстве души»)). «**Ужасошася** всяческая / о Божественней славе Твоей: / Ты бо, Неискусобрачная Дево, / имела еси во утробе над всеми Бога / и родила еси Безлетнаго Сына, / всем воспевающим Тя / мир подавающая» (Там же. Песнь 5. Ирмос).

Слово «ужасный» в начале рассказа, выполняет, таким образом, двойную функцию: объявляет о том, что здесь задается другая мера повествованию, по сравнению с предшествующей почти этнографической зарисовкой, что сейчас откроются иные планы бытия – и одновременно сообщает, что в этот раз это откровение иных планов будет обречено на неудачу.

Начало рассказа еще двумя образами связано с «Кондаком пресвятой Богородице»[11]. Богоматерь воспевается как неиссякаемый источник *хлеба* жизни и *воды* жизни – то есть Христа: «Клас прозябшая Божественный, яко нива неоранная яве, / радуйся одушевленная трапезо, хлеб животный вмещшая. / Радуйся, животныя воды источниче неистощаемый, Владычице» (песнь 3). Но мама умерла – и источник иссяк: «Напиться-то он где-то достал в сенях, но корочки нигде не нашел и раз в десятый уже подходил разбудить свою маму». Достоевский рисует таким образом вселенскую катастрофу, которую никто не заметил. Одну из незаметных вселенских катастроф, к которым слишком привыкли люди, для которых Рождество стало восприниматься как эстетически отстраненное действо, праздник в воспоминание давнего момента истории – а не как событие, всегда происходящее здесь и сейчас.

Рассказ «Мальчик у Христа на елке» не менее тесно, чем с «Мальчиком с ручкой», связан с текстом, расположенным в этом выпуске «Дневника писателя» (надо вспомнить – первом выпуске! – то есть послужившем в целом как бы декларацией о намерениях Достоевского и изложением его фундаментальных идей, иными словами – ставшем тем самым предисловием ко всему изданию «Дневника», на неумение писать которые навязчиво жаловался Достоевский на первых страницах этого самого выпуска), так вот, «Мальчик у Христа на елке» тесно связан со знаменитым «Золотым веком в кармане», расположенным буквально страницей ранее, завершающим первую главу.

«Золотой век в кармане» – бесконечно важный для понимания всего творчества Достоевского текст. Нас сейчас он интересует в двух своих аспектах. Во-первых, писатель здесь, как нигде, впрямую выговаривает свою идею двусоставности образа любого человека, скры-

---

[11] Как *одним из* богослужебных текстов, Ей посвященных: я вовсе не пытаюсь установить здесь Кондак в качестве *конкретного* прецедентного текста для рассказа Достоевского – в нем повторяются те именования, которые можно найти и в других аналогичных текстах

вающего в себе под корой явления, сиюминутного, преходящего, ту сущность, которая в нем неистребима, но все никак не может проявиться: «Ну что, – подумал я, – если б все эти милые и почтенные гости захотели, хоть на миг один, стать искренними и простодушными, – во что бы обратилась тогда вдруг эта душная зала? Ну что, если б каждый из них вдруг узнал весь секрет? Что если б каждый из них вдруг узнал, сколько заключено в нем прямодушия, честности, самой искренней сердечной веселости, чистоты, великодушных чувств, добрых желаний, ума, – куда ума! – остроумия самого тонкого, самого сообщительного, и это в каждом, решительно в каждом из них! Да, господа, в каждом из вас все это есть и заключено, и никто-то, никто-то из вас про это ничего не знает! О, милые гости, клянусь, что каждый и каждая из вас умнее Вольтера, чувствительнее Руссо, несравненно обольстительнее Алкивиада, Дон-Жуана, Лукреций, Джульет и Беатричей! Вы не верите, что вы так прекрасны? А я объявляю вам честным словом, что ни у Шекспира, ни у Шиллера, ни у Гомера, если б и всех-то их сложить вместе, не найдется ничего столь прекрасного, как сейчас, сию минуту, могло бы найтись между вами, в этой же бальной зале. Да что Шекспир! тут явилось бы такое, что и не снилось нашим мудрецам. Но беда ваша в том, что вы сами не знаете, как вы прекрасны! Знаете ли, что даже каждый из вас, если б только захотел, то сейчас бы мог осчастливить всех в этой зале и всех увлечь за собой? И эта мощь есть в каждом из вас, но до того глубоко запрятанная, что давно уже стала казаться невероятною. <...> А беда ваша вся в том, что вам это невероятно» [Достоевский 1972–1990: XXII, 12-13].

Собственно, на этот глубоко скрытый – и все же в любую минуту могущий явиться человеческий истинный образ – образ Божий – и надеется непрестанно Господь.

И второй аспект, настоятельно проговоренный в «Золотом веке в кармане», тот, что явлением этого образа в любом из нас, согласно Достоевскому, мгновенно преображается весь мир. И Господь постоянно дает человеку возможность проявиться – и преобразить своим действием в одной точке всю историю человечества, актуализировав все то, что человеку так привычно «невероятно».

«Мальчик у Христа на елке» последовательно строится автором так, что в каждой точке встречи мальчика с тем или иным человеком сюжет может пойти совсем по другому руслу. Недаром естественно возникали методики преподавания этого рассказа таким образом,

что учитель, читая первый раз текст в классе, останавливался в определенных местах и предлагал детям продолжить повествование самим. В этих точках рассказа людям предлагается узнать в мальчике Младенца-Христа и в себе – друга Христова. Это так легко – ведь на дворе Рождество, и все вот сейчас вспоминают события и образы двухтысячелетней давности. Но никто не оказывается способен увидеть их вновь вокруг себя. Никто не узнает Христа в «рабском виде». Снова и снова реализуется предсказанное в Евангелии: «ибо алкал Я, и вы не дали Мне есть; жаждал, и вы не напоили Меня; был странником, и не приняли Меня; был наг, и не одели Меня; болен и в темнице, и не посетили Меня» (Мф 25:42-43). И когда спросят Его: «Господи! когда мы видели Тебя алчущим, или жаждущим, или странником, или нагим, или больным, или в темнице, и не послужили Тебе? Тогда скажет им в ответ: истинно говорю вам: так как вы не сделали этого одному из сих меньших, то не сделали Мне» (Мф 25:44-45). Достоевский своим способом построения образа убеждает нас в том, что в словах Христовых отсутствует какая бы то ни было метафоричность. Ибо Он неизменно и неложно присутствует в каждом «из сих меньших», продолжая евангельскую историю.

Характерно, что в тех точках рассказа, которые могли бы быть поворотными, мальчик встречается со всем человечеством. Первая из этих точек: «Мимо прошел блюститель порядка */здесь остановка учителя при чтении рассказа, чтобы дать возможность предложить читателю свой вариант/* и отвернулся, чтоб не заметить мальчика» [Достоевский 1972–1990: XXII, 15]. Вторая: «Одна барыня подошла поскорее */остановка/* и сунула ему в руку копеечку, а сама отворила ему дверь на улицу» [Там же]. Третья: «Вдруг ему почудилось, что сзади его кто-то схватил за халатик */остановка/*: большой злой мальчик стоял подле и вдруг треснул его по голове, сорвал картуз, а сам снизу поддал ему ножкой» [Достоевский 1972–1990: XXII, 16] – и тут же сразу четвертая: «Покатился мальчик наземь, тут закричали */остановка/*, обомлел он, вскочил и бежать-бежать, и вдруг забежал сам не знает куда, в подворотню, на чужой двор, – и присел за дровами: “Тут не сыщут, да и темно”» [Там же]. Мужчина, женщина, ребенок – и в конце безличное «закричали» – все, людская совокупность, человечество. Здесь в рождественском рассказе Достоевского спрессовалось время от Рождества до Голгофы, где тоже звучал крик единодушной травли всеми оставленного. И только Господь склонялся к нему – и там, и здесь: «Пойдем ко Мне на елку, мальчик».

Заметка в записной тетради Достоевского от 30 декабря 1875 г.: «Елка. Ребенок у Рюккерта. Христос, спросить Владимира Рафаиловича Зотова», – позволила Г.М. Фридлендеру установить литературный источник «истории»: популярное рождественское стихотворение немецкого поэта Фридриха Рюккерта (1788-1866) «Елка сироты» (точнее: «Рождество для ребенка на чужбине», что существенно как для стихотворения Рюккерта, так и для рассказа Достоевского) («Des fremden Kindes heiliger Christ», 1816; буквально: «Святой Христос всем чужого ребенка» или «Святое Христово всем чужого ребенка»).

Как свидетельствует продолжение заметки Достоевского – указывают комментаторы академического Собрания сочинений Достоевского – («...спросить Владимира Рафаиловича Зотова»), писатель, скорее всего, либо запомнил стихотворение Рюккерта с детства, либо слышал его где-то в детском чтении в те Рождественские дни 1875 года, когда создавался рассказ, – во всяком случае, чтобы разыскать текст баллады Рюккерта (она не была переведена на русский язык и Достоевскому нужен был немецкий оригинал), писатель собирался обратиться к специалисту – переводчику и знатоку всеобщей литературы, бывшему петрашевцу В.Р. Зотову.

Вот текст стихотворения Рюккерта в русском переводе:

«Елка сироты

В вечер накануне Рождества дитя-сирота бегает по улицам
 города, чтобы полюбоваться на зажженные свечи.
Оно стоит подолгу перед каждым домом, заглядывает
 в освещенные комнаты, которые смотрятся в окно,
 видит украшенные свечами елки, и на сердце ребенка
 становится невыносимо тяжко.
Дитя, рыдая, говорит: “У каждого ребенка есть сегодня своя
 елка, свои свечи, они доставляют ему радость, только
 у меня, бедного, ее нет.
Прежде, когда дома я жил с братьями и сестрами, и для меня
 сиял свет Рождества; ныне же, на чужбине, я всеми забыт.
Неужели никто не позовет меня к себе и не даст мне ничего,
 неужели во всех этих рядах домов нет для меня – пусть
 самого маленького – уголка?

Неужели никто не пустит меня внутрь? Мне ведь ничего не надо для себя, мне хочется лишь насладиться блеском рождественских подарков, которые предназначены другим!”

Дитя стучится в двери и в ворота, в окна и в витрины, но никто не выходит, чтобы позвать его с собой; все внутри глухи к его мольбам.

Каждый отец занят своими детьми; о них же думает и одаряет их мать; до чужого ребенка никому нет дела.

“О дорогой Христос-Покровитель! Нет у меня ни отца, ни матери, кроме Тебя. Будь же Ты моим утешителем, раз все обо мне забыли!”

Дитя своим дыханием пытается согреть замерзшую руку, оно глубже прячется в одежду и, полное ожидания, замирает посреди улицы.

Но вот через дорогу к нему приближается другое дитя в белом одеянии. В руке Его светоч, и как чудно звучит Его голос!

“Я – Христос, день рождения Которого празднуют сегодня, Я был некогда ребенком, – таким, как ты. И Я не забуду о тебе, даже если все остальные позабыли.

Мое слово принадлежит одинаково всем. Я одаряю Своими сокровищами здесь, на улицах, так же, как там, в комнатах.

Я заставлю твою елку сиять здесь, на открытом воздухе, такими яркими огнями, какими не сияет ни одна там, внутри”.

Ребенок-Христос указал рукой на небо – там стояла елка, сверкающая звездами на бесчисленных ветвях.

О, как сверкали свечи, такие далекие и в то же время близкие! И как забилось сердце ребенка-сироты, увидевшего свою елку!

Он почувствовал себя как во сне, тогда с елки спустились ангелочки и увлекли его с собою наверх, к свету.

Ныне дитя-сирота вернулось к себе на родину, на елку к Христу. И то, что было уготовано ему на земле, оно легко там позабудет» [Достоевский 1972–1990: XXII, 322-323].

Для правильного понимания замысла Достоевского чрезвычайно важен характер трансформации, которой он подвергает сюжет Рюккерта. Если в стихотворении немецкого поэта родина ребенка отне-

сена на небеса («Ныне дитя-сирота вернулось к себе на родину, на елку к Христу») – как, в конечном итоге, и родина каждого человека – странника на земле, только случайно и не на долгий срок обретающего здесь дом – и с землей его, после возвращения на небеса, ничего не связывает, то у Достоевского все иначе.

Во-первых, меняется субъект, с которым соотносит себя читатель. Если в стихотворении Рюккерта – это дитя на чужбине, каким, как сказано выше, в большей или меньшей степени ощущает себя всякий человек, не порвавший совсем своей связи с небом (и это именно читателя утешает поэт, говоря о том, что как бы ни сияла на земле радость, которая всегда не твоя, – та радость, которая ждет тебя на небесах, в тысячу раз совершеннее и полнее), то для читателя Достоевского субъектом самоотождествления никак не может быть замерзающий мальчик. Вызывая сильнейшее сочувствие к герою, Достоевский каким-то образом все время ставит своего читателя «по ту сторону баррикад», среди тех, кто не помог, не согрел, обидел, просто прошел мимо и сделал вид, что не заметил.

Соответственно этому различается и концовка. Дитя Рюккерта ныне со Христом. Дитя Достоевского – тоже со Христом; но у нас, на нашей земле, в нашем дворе («чужом» для мальчика) за дровами[12], – мы находим его маленький трупик – то, что осталось нам.

Холодный, мертвый труп – нам, тем, у кого сердца остыли и омертвели.

Жизнь и счастье мальчика у Христа не снимает с нас ответственности за его бесприютность и гибель здесь.

Земля – не чужбина для нас, словно говорит Достоевский, это сад, который заповедано нам возделывать, каждый из нас – хозяин этого сада, каждый из нас – хозяин того дома, где во дворе – маленький замерзший трупик, потому что мы не умели быть гостеприимными и радушными хозяевами на этой земле.

Недаром Достоевский, перечисляя участников Христовой елки, называет самые обычные случаи смерти детей и самые недавние об-

---

[12] Заметим этот ход Достоевского: мальчик замерзает от холода *за дровами*: то есть в мире есть достаточно всего, чтобы его согреть (так же как в сцене его входа на праздник есть все, чтобы его накормить) – но он умирает от голода и холода в подчеркнуто *изобильном* мире исключительно из-за человеческого равнодушия и безразличия. Оказывается, чтобы актуализировать для кого-то изобилие мира, нужно прежде всего человеческое сердце, горящее огнем соединения с Богом, видимым в каждом человеке, а не замершее в эстетической отстраненности «празднования праздника». Ведь мальчика выгоняют именно потому, что его вторжение нарушает эстетическую «гармонию» праздника, прожигает в эстетически совершенной картинке дыру действительного присутствия жизни.

стоятельства жизни его современников, способствовавшие повышению детской смертности. «Рядом с каждым из нас каждый день умирает ребенок-Христос», – словно подчеркивает этим перечислением писатель: «И узнал он, что мальчики эти и девочки все были всё такие же, как он, дети, но одни замерзли еще в своих корзинах, в которых их подкинули на лестницы к дверям петербургских чиновников, другие задохлись у чухонок, от воспитательного дома на прокормлении, третьи умерли у иссохшей груди своих матерей (во время самарского голода[13]), четвертые задохлись в вагонах четвертого класса от смраду, и все-то они теперь здесь, все они как ангелы, все у Христа, и Он сам посреди их...» [Достоевский 1972–1990: XXII, 16-17].

«Он сам посреди их» – очевидная аллюзия на литургический возглас: «Христос посреде нас», которым сопровождается «целование мира», даваемое друг другу сослужащими на литургии священниками после Великого входа, во время которого в алтарь переносятся Св. Дары, изображающие Иисуса Христа, шествующего на вольные страдания и смерть. Обратим внимание, что сослужащие священники – подчеркнуто «Христы» в продолжение литургии, и среди них – Первосвященник-Христос, зримо вошедший в алтарь Дарами в момент Великого входа. Достоевский рисует ту же картину: младенцев-Христов вокруг Христа.

Но это перечисление *множества* умерших младенцев в связи с праздником Рождества, конечно, не может не вызвать у читателя и еще одну аллюзию – на историю младенцев, убиенных по приказу Ирода.

То, что тогда происходило по злой воле испуганного возможной конкуренцией правителя, словно говорит Достоевский, теперь происходит просто из-за нашей лени и попустительства. Мы 2000 лет вспоминаем злодейство Ирода и ужасаемся числу убиенных – но мы каждый год становимся, по нашему безразличию, причиной гораздо большего количества младенческих смертей. Наша безучастность делает из нас воинов иродовых, – словно говорит нам перечисление «случайных» смертей, произошедших как бы сами собой, без активного деятеля: не потому что рядом оказался злодей – но потому что рядом *никого* не оказалось, потому что все, оказавшиеся рядом, отвернулись, чтобы не заметить.

[13] Голод в Самарской губернии России случился в 1873-1874 годах, а рассказ «Мальчик у Христа на елке» написан Достоевским в 1876 году.

И это наше поведение имеет катастрофические последствия не столько для них, сколько для нас. Своим бездействием мы сами делаем себя *никем*: обрекаем младенцев-Христов на гибель – но себя мы обрекаем на *ничтожество*. Ибо все, прошедшие мимо мальчика в рассказе Достоевского, своим бездействием *не включили себя* в Христову историю, сами вычеркнули себя из встречи с Тем, Кто пришел, как поется во всех службах Рождества, «прежде падший воскресити образ» – то есть вернуть человеку сияние его личности, его божественное достоинство и бессмертие.

В этом смысле интересно соотношение света и мрака в тексте рассказа.

Мальчик приехал в город из места, где по ночам «**черный мрак**», где все затворяются по низеньким домишкам, чуть смеркнется, а на улицах «только завывают целые стаи собак, сотни и тысячи их, воют и лают всю ночь» [Достоевский 1972–1990: XXII, 15]. «Но там было зато так тепло и ему давали кушать» [Там же]. И из этого прежнего мрака он попадает в «**какой свет**» города, который будет усиленно акцентирован дальше: «А свету-то, свету-то!» [Там же]. В городе, правда, тоже воет большая собака – но она воет «весь день» – и только после того, как она перестает загораживать выход и исчезает – мальчик выходит в город [Там же].

Эти два мира словно перевернуты по отношению один к другому. В «*каком-то* огромном городе» (напомню, это неопределенное местоимение выделено здесь самим Достоевским) *ночь оказывается подчеркнуто светлее дня*. Это, пожалуй, первое, что наводит на мысль о том, что именно рисует тут Достоевский. Место, где не будет ночи – это первообраз всех городов – город Иерусалим, новый, сходящий с неба, украшенный, как невеста для мужа (Откр 21:2): «И город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего, ибо слава Божия осветила его, и светильник его – Агнец» (Откр 21:23); «Ворота его не будут запираться днем, а ночи там не будет» (Откр 21:25); «И ночи не будет там, и не будут иметь нужды ни в светильнике, ни в свете солнечном, ибо Господь Бог освещает их; и будут царствовать во веки веков» (Откр 22:5). Кстати, новый Иерусалим – действительно *огромный* город: «И измерил он город тростью на двенадцать тысяч стадий, длина и широта и высота его равны» (Откр 21:16) – то есть город по каждому из этих измерений равен примерно 2400 км. И еще одно – там не будет *собак*. «Блаженны те, которые соблюдают заповеди Его, чтобы иметь им пра-

во на древо жизни и войти в город воротами. А вне – псы...» (Откр 22:14-15).

Не совсем понятно, почему в Откровении, наряду с чародеями, любодеями, убийцами и идолослужителями, вне города оказываются псы, названные, причем, в этом ряду в первую очередь. Но в рассказе Достоевского собаки как бы становятся синонимом границ и разделения, того, что замыкает людей в ночи в низеньких домиках, почти в полном отсутствии света, заполняет воем и лаем практически все пространство между ними. Это как бы картина нашего бедного, разделенного тьмой на частицы тусклого света мира, с его бедной любовью и заботой – там тепло и дают кушать.

Но «*какой-то* огромный город» – слишком явственно уже другой мир, тот, в котором обещано, что Бог будет жить с человеками.

И именно этот небольшой абзац текста, где показано первое явление города мальчику, пронизан троекратным прямым обращением: «Господи!», – так, словно Он – совсем рядом: «Господи, какой город!»; «Господи, кабы покушать!»; «Господи, так хочется поесть...» [Достоевский 1972–1990: XXII, 15]. Это обращение присутствует в рассказе, кроме этого абзаца, только еще один раз – и о нем речь впереди.

Как известно, центром нового Иерусалима является древо жизни: «Среди улицы его, и по ту и по другую сторону реки, древо жизни, двенадцать *раз* приносящее плоды, дающее на каждый месяц плод свой; и листья дерева – для исцеления народов» (Откр 22:2). Это древо жизни и призвана изображать праздничная рождественская ель, украшаемая разными плодами как земных деревьев, так и рук человеческих. Это дерево и видит в разных стеклянных витринах мальчик (кстати, улица нового Иерусалима – «чистое золото как прозрачное стекло» (Откр 21:21)): «Ух, какое большое стекло, а за стеклом комната, а в комнате дерево до потолка; это елка, а на елке столько огней, столько золотых бумажек и яблоков, а кругом тут же куколки, маленькие лошадки» [Достоевский 1972–1990: XXII, 15]. Но заметны и искажения: дерево здесь украшено теми плодами, которые атрибутируются обычно древу познания добра и зла – древу разделения, и еще – золотыми бумажками – отблеском чистого золота нового Иерусалима – но и наиболее полным выражением денег, бумажного золота.

Четвертый раз обращение «Господи» будет произнесено перед витриной, где – на диво людям, стоящим перед ними толпой – «на

окне за стеклом три куклы, маленькие, разодетые в красные и зеленые платьица и совсем-совсем как живые! Какой-то старичок сидит и будто бы играет на большой скрипочке, два других стоят тут же и играют на маленьких скрипочках, и в такт качают головками, и друг на друга смотрят, и губы у них шевелятся, говорят, совсем говорят, – только вот из-за стекла не слышно» [Достоевский 1972–1990: XXII, 16]. Перед нами почти очевидное описание перихорезиса – способа общения Лиц св. Троицы – в согласной гармонии, символизируемой в европейской живописи изображением игры на музыкальных инструментах, – и во взаимопроникновении и общении Лиц, разделяющих действия друг друга, общение, в котором величайшее осуществление своей личности происходит посредством самоотдачи. Красный и зеленый цвета – цвета двух лиц Троицы (Христа и Святого Духа), которым соответствуют и облачения священников на службах посвященных Этим Лицам праздников.

Детям на Христовой елке, которых он тоже сначала примет за куколок, мальчик захочет «рассказать поскорее про тех куколок за стеклом» [Там же] – и больше ни о чем.

«Храма же я не видел в нем, ибо Господь Бог Вседержитель – храм его, и Агнец» (Откр 21:22).

Все есть в городе – но все не проявлено до конца, все словно скрыто пеленой, «кукольностью», возникающей в рассказе Достоевского с очевидностью при переходе с одного плана на другой план бытия, при разглядывании одного уровня бытия с другого уровня.

Достоевский здесь наглядно и почти навязчиво повторяет идею прямо предваряющего рассказ «Золотого века в кармане»: все обещанное уже здесь, новый Город почти наглядно присутствует в нашей реальности, мы, не осознавая того, живем в нем – но мы не даем ему проявиться, стряхнуть с себя последние остатки старой реальности и стать совершенно новым – потому что мы сами нашим безразличием поддерживаем разделение, нашей слепотой возобновляем мрак – и, главное – мы отказываемся принять к себе (и в себя) Бога, присутствием Которого завершилось бы созидание города.

Город – невеста Агнца, а Агнца, младенца-Христа в очередной раз не приняли, не накормили, не заметили, отвергли и обрекли на смерть.

Достоевский дает *двойную* концовку своего маленького рождественского рассказа: мальчик – и все умершие в результате наше-

го безразличия – оказываются со Христом вокруг древа жизни; мы остаемся с маленьким трупом на заднем дворе, за дровами. Очевидно, до следующей попытки, предпринять которую предлагается уже читателю, закончившему чтение и вышедшему на простор своей жизни.

Список литературы

Биография... 1883 – Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского с портретом Ф.М. Достоевского и приложениями. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1883. 832 с.

Достоевский 1972–1990 – *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений в 30 томах. Л.: Наука, 1972–1990.

Касаткина 2015 – *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.

Мандельштам 1993 – *Мандельштам О.* Собр. соч. в 4 т. Т. 1. Стихи и проза 1906-1921. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. 369 с.

Толковый типикон 2004 – Толковый типикон. Объяснительное изложение Типикона с историческим введением. Составил проф. Киевской духовной академии Михаил Скабалланович. М.: Изд. Сретенского монастыря, 2004. 816 с.

Хёйзинга 1988 – *Хёйзинга Й.* Осень Средневековья. М.: Наука, 1988. 544 с.

References

Биография... 1883 – *Biografiia, pis'ma i zametki iz zapisnoi knizhki F.M. Dostoevskogo s portretom F.M. Dostoevskogo i prilozheniiami* [Biography, Letters and Notes from F.M. Dostoevsky’s Notebook with Dostoevsky’s Portrait and Appendixes]. St. Petersburg, Tip. A.S. Suvorina Publ., 1883. 832 p. (In Russ.)

Достоевский 1972–1990 – Dostoevskii F.M. *Polnoe sobranie sochinenii v 30 tomakh* [Complete Works in 30 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

Касаткина 2015 – Kasatkina T.A. *Sviashchennoe v povsednevnom: dvusostavnyi obraz v proizvedeniiakh F.M. Dostoevskogo* [Sacral in the Mundane: the Two-Fold Image in F.M. Dostoevsky’s Works]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2015. 528 p. (In Russ.)

Хёйзинга 1988 – Kheizinga I. *Osen' Srednevekov'ia* [The Autumn of The Middle Ages]. Moscow, Nauka, 1988. 544 p. (In Russ.)

Мандельштам 1993 – Mandel'shtam O. *Sobr. soch. v 4 t.* [Collected Works in 4 vols.]. Vol. 1. *Stikhi i proza* 1906-1921 [Poems and Prose of 1906-1921]. Moscow, Art-Biznes-Tsentr, 1993. 369 p. (In Russ.)

Толковый типикон 2004 – *Tolkovyi tipikon. Ob"iasnitel'noe izlozhenie Tipikona s istoricheskim vvedeniem.* [Defining Typicon. Explanatory Paraphrase of the Typicon with a Historical Introduction]. By Mikhail Skaballanovich (Kiev Ecclesiastical Academy). Moscow, Izd. Sretenskogo monastyria Publ., 2004. 816 p. (In Russ.)

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-41-54
УДК 82+821.161.1+2-526.6
ББК 83+83.3(2=411.2)+86.2

Райли Осоргин

Сотворение иконы «О Тебе радуется...» в полифоническом спектакле заключенных

Riley Ossorgin

How the Inmates' Polyphonic Play Performs the "All Creation" Icon

Об авторе: Райли М.М. Осоргин, доктор филологических наук, профессор, директор «Русской программы» в Фордемском университете, Нью-Йорк (США).

Аннотация: Статья представляет Богородичную икону «О Тебе радуется...» как богословский, литургический и образный контекст изображения каторжного театра в «Записках из Мертвого Дома» Ф.М. Достоевского. Как икона «О Тебе радуется...», так и гимн Иоанна Дамаскина, в качестве зрительного образа которого она создана, являются важнейшими составляющими литургии Василия Великого, которая, как и каторжный театр, сопровождает Праздник Рождества Христова. Автор статьи подчеркивает и проявляет визуальную ориентированность романа, обнаруживающуюся уже в предполагаемом названии повествователем собрания своих записей «Сценами из Мертвого дома». Образные элементы иконы появляются в главке, названной «Представление», чье пространство повествователь Горянчиков описывает как «странную картину» острожного театра, спектакля и его зрителей. Автор статьи утверждает, что глава «Представление» – это буквальное осуществление иконы, чьей центральной темой является соборность. «Сцена» казармы, где разыгрывается представление, повторяет полифоническую образность иконы, заполняя пространство каторжного театра зрителями, сидящими перед, позади, над и вокруг сцены, на которой разыгрывается пьеса с главной женской ролью. Эти зрители одновременно созерцают и созидают действо, становясь его сотворцами. В то время как праздник Рождества заканчивается безобразием и ощущением одиночества и разобщенности, следующий за Рождеством день, день спектакля, напротив, завершается радостью от совместного празднования Пресвятой Богородицы.

Ее присутствие в виде иконы «О Тебе радуется...», скрывающейся в этой части под поверхностью повествования в сердцевине произведения, ходатайствует о торжестве прощения над наказанием, как это делал и Достоевский.

Ключевые слова: Достоевский, икона, соборность, Богоматерь, спектакль, Рождество, образная полифония.

Для цитирования: Осоргин Р. Как полифоническая пьеса заключенных воплощает икону «О Тебе радуется» // Достоевский и мировая культура. 2019. № 1(5). С. 41-54.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-41-54

About the author: Riley M. M. Ossorgin, Doctor of Philological Sciences, Lecturer and Director of the “Russian Program” at Fordham University, New York, USA.

Abstract: This article interprets the Marian icon “In Thee All Creation Rejoices” as the theological, liturgical, and visual context for the prisoners' play scene in Dostoevsky's *Notes from the House of the Dead*. Both the “All Creation” icon and the John of Damascus Hymn that it illustrates, feature prominently in St. Basil's liturgy, which, like the prisoners' play, accompanies the Nativity holiday. The author emphasizes the visual orientation of the novel beginning with the narrator’s description of his collected writings as “Scenes from the House of the Dead”. The visual elements of the “All Creation” icon reappear within the chapter called “Predstavlenie”, in which the narrator Gorianchikov describes the “strange picture” of the prison theater, play and audience. The author contends that the play is a literary performance of the icon and its central theme of *sobornost’*. The prison play house “scene” mimics the visually polyphonic icon by crowding the prison theater with spectators who sit in front, above, behind and around the stage, on which a female lead appears. These spectators both perform and watch the play, becoming co-creators of the spectacle. Whereas the Nativity feast ends in the prisoners’ debauchery and isolation, the day following Nativity by contrast, the day of the play, culminates in the joy of the shared feast of the Theotokos. Her presence, in the form of the “All Creation” icon that lurks beneath the surface of the chapter at the novel’s core, advocates for amnesty over punishment of criminals, as did Dostoevsky.

Key words: Dostoevsky, Icon, Sobornost’, Liturgy, Theotokos, Play, Nativity, Visual Polyphony.

For citation: Ossorgin R. How the Inmates’ Polyphonic Play Performs the “All Creation” Icon. *Dostoevsky and World Culture*. 2019. № 1(5). Pp. 41-54.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-41-54

In *Notes from the House of Dead,* the former convict turned note-writer Gorianchikov narrates a scene that he calls a *strannaia kartinka*, or "strange picture"[1]. His description of the festive prison play that brings joy to their dreary prison life humanizes the novel's convict-prisoners. I contend that this "strange picture" is a literary performance of the visually-polyphonic, festal icon of the Theotokos (Mother of God) known as All Creation Rejoices (Fig. 1). It was painted by Dionysus, the fifteenth-century master of the Moscow school of icon painting, to illustrate a hymn written by the seventh-century Syrian monk, John of Damascus (holding a scroll in lower left quadrant in Figure 1). The John of Damascus hymn praises the Theotokos (Mother of God) for being one in whom "the angelic congregation" and "humankind" rejoice:

All creation rejoices in thee, O full of grace, the angelic congregation (*sobor*) and humankind, / O consecrated (*osviashchennyi*) temple and grounded (*slovesny*) paradise, / the glory of virgins, of whom God was incarnate / and became a child, our God before the ages. / He made thy body into a throne, / and thy womb more spacious than the heavens. / All of creation rejoices in thee, O full of grace: Glory be to thee[2].

---

[1] Throughout this article I quote Jakim's translation, providing page numbers from his translation, followed by those from Dostoevsky's *PSS*. Occasionally, I translate phrases or the passage in whole to highlight nuances in the Russian [Notes 2013: 158]. I am grateful to Deborah A. Martinsen for her commentary and suggestions as I prepared this article for publication.

[2] «О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь, ангельский собор и человеческий род. Освященный Храме и Раю словесный, девственная похвало из Нея же Бог воплотися и Младенец бысть, прежде век Сый Бог наш: ложесна бо Твоя Престол сотвори и чрево Твое пространнее небес содела. О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь, слава Тебе». I have modified an English translation from the official Orthodox Church in America website in order to emphasize difficulties in translation: https://oca.org/the-hub/study-guides/the-virgin-mary-a-celebration-of-our-faith-session-5-iconography-and-t1. Paul Valliere writes that in addition to its meaning of "council" in Russian, "Sobor comes from the Slavic root meaning 'gather' or 'collect'. Sobor also means cathedral, a cathedral being a place where the community gathers for worship". I have chosen to translate sobor as "congregation" with an eye towards this gathering of worshippers. Slovesny derives from the root slovo, or "word", which is the Slavic rendering of the multivalent "logos". According the Liddell and Scott, logos means among many other things, "wisdom", "speech", "account", "word", "reason", "discourse", and "ground", I translate the adjective slovesny as "grounded" not only because of the wisdom inherent to being "grounded", but also because it complements the "angelic congregation" just before it [Valliere 2012: 11; Liddell and Scott 1940].

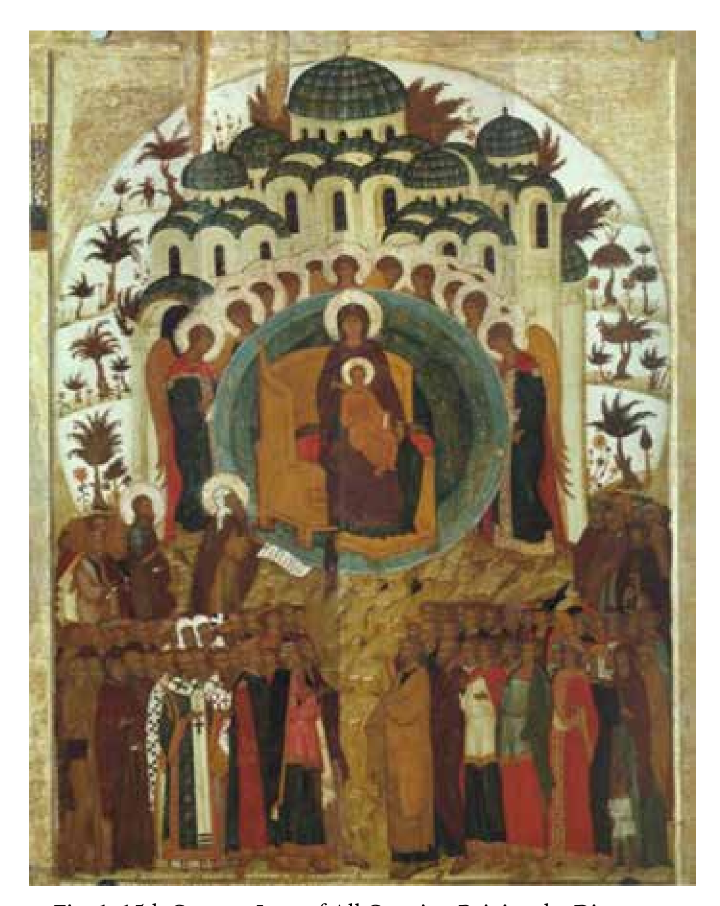


Fig. 1. 15th Century Icon of All Creation Rejoices by Dionysus.
Photo Cred: Iconreader.wordpress.com

The harsh barracks transforms into a welcoming theater that metaphorically expands to incorporate "all creation". The typically isolated prisoners momentarily co-create *sobornost'* as they gather to rejoice in the Nativity play's female lead role, and the hardened criminals look on from the rafters with childlike wonder, imitating the icon's angels. Both the icon and the "strange picture" offer spectators, including the reader, a way of rethinking the Nativity feast by shifting focus from he who was born, Christ, to she who bore him, the Theotokos[3].

[3] In her chapter "Dostoevsky's 'Journey Through the Torments': Maternal Protest in *Notes From the Dead House*", Liza Knapp sees the *Dead House* as a direct reflection of the spirit of the Byzantine tale "Journey of the Mother of God through the Torments", an apocryphal tale of amnesty. She defines amnesty as "an act of gratuitous mercy from an almighty power, brought about

The icons placed on the analogion, or central stand, of a Russian cathedral rotate constantly in accordance with the liturgical calendar. Within the living ritual tradition of the global Orthodox Churches, the liturgy of the Russian Orthodox Church constitutes one of the principal streams. Although the rites are codified in manifold liturgical books (including a regulatory volume, known in the Slavic tradition as the *Ustav*. lit., "rule"), they have not been compiled into a definitive or critical edition. Much in contemporary practice is still regulated by personally transmitted knowledge. The festal icon is occasionally placed beside an icon that features other biblical figures who either played an important role in the feast day or whose feast day will be celebrated in the upcoming week. Smaller parishes do their best to mimic this cathedral practice, depending on the extent of their icon collections[4].

In describing the barracks church that the convicts improvise for the Nativity service, Gorianchikov remembers the central icon. The title of Chapter X, in which an icon appears, is "Праздник Рождества Христова," or "The Feast of the Nativity of Christ". Gorianchikov observes: "[The convicts] had placed a little table in the middle of the room, covered it with a clean towel, placed an icon on it and lit the icon lamp" [Jakim 2013: 140]. Significantly, the convicts know that a central icon is integral to the festal service. But the question here is which icon? Given that the convicts place it there, it is likely that whatever icon was at hand served as a substitute for the festal icon.

Russian church-goers would have known which icons appeared in the center of the church during the Nativity season. The most fitting would have been a Nativity icon.

through the intercession of a being close to the ruler" [Knapp 2012: 416]. Knapp collects the instances of maternal compassion in *Dead House* that offer both a reprieve from and a direct challenge to the paternal, authoritarian penal system in the novel. This article amplifies her argument about maternal compassion and amnesty by showing how the Theotokos icon lurks beneath the surface of the "Dead House" prison play scene. See [Knapp 2012: 413-430].

[4] Unlike the liturgy in western communities, the Orthodox liturgy has been subjected to no thoroughgoing, systematic revision in the recent past. In many churches – of the Syro-Byzantine liturgical tradition especially – there is no central analogion at all. Nevertheless, this is a widespread practice in churches of Slavic tradition. In Slavic practice, the festal and related icons are usually brought out during the Polyeleos at Matins and they remain on the analogion until the Leave-taking, but this is not prescribed in the Ustav. Conventionally, the icon of the Resurrection is placed there on Sundays; on other days the icon of the church's patron saint or a generic icon of Christ or the Theotokos rests there. I am grateful to Gregory Tucker for this explanation.



Figure 2. The Nativity of Christ, Novgorod School, attributed to the XVth century. 17 1/4 X 21 1/3 inches. Photo Cred: Christies New York.

Ouspensky describes the festal icon's dogmatic significance:

> In its content, the icon of the Nativity has two fundamental aspects: first of all it discloses the very essence of the event, the immutable fact of the incarnation of God; it places us before a visible testimony of the fundamental dogma of the Christian faith, underlining by its details both the Divinity and the human nature of the Word made flesh. Secondly, the icon of the Nativity shows us the effect of this event on the natural life of the world, gives as it were a perspective of all its consequences[5].

[5] В своем содержании икона Рождества Христова имеет два основных аспекта: прежде всего, она раскрывает самую сущность события, факт непреложного вочеловечения Бога, ставит нас перед видимым свидетельством основного догмата христианской веры, подчеркивая своими деталями как Божество, так и человечество воплотившегося Слова. Во-вторых, икона Рождества Христова показывает нам действие этого события на естественную жизнь мира, дает как бы перспективу всех его последствий. For the theological context of this

As Ouspensky notes, the depiction of the Nativity includes multiple perspectives. The Nativity icon arranges the diachronic gospel context into a single image that includes symbolic figures from all walks of life in order to communicate its purported ontological impact on the created world.

Since the Nativity commemorates both Christ's birth and Mary's birth-giving, the liturgy incorporates special hymns and prayers to the Theotokos, making Theotokian icons appear on the anologian during the Nativity season[6]. Two Marian icons in particular are commonly featured along with the Nativity icon: the Icon of the Meeting / Synaxis of the Mother of God[7], and the All Creation Rejoices Icon (Fig. 3)[8]. The All Creation Rejoices is positioned in the center of the church during the Liturgy of St. Basil, which is performed on the Eve of Nativity unless Nativity falls on either a Sunday or Monday, in which case the Basil liturgy is performed on the feast day and the usual Liturgy of St. John Chrysostom is performed on the Eve of Nativity[9].

icon, see Ouspensky's chapter "The Nativity of Christ" in his *The Meaning of the Icon* co-authored with Vladimir Lossky. Trans. G.E.H. Palmer and E. Kadloubovsky [Ouspensky 1999: 157].

6 Nativity is one of the Twelve Great Feasts in the Russian Orthodox liturgical calendar, each of which commemorates significant biblical events in the Christian salvation narrative.

7 The Synaxis of the Theotokos is a fixed feast that is celebrated on the day after Nativity (Dec 26th/Jan 8th). Both the Greek word "*synaxis*" and the Russian word "*sobor*" connote an assembly of the faithful. In the novel, the play occurs *"na tretii den' prazdnika",* which falls on the day after Nativity.

8 The two Marian icons are often mistaken for one another because they contain similar visual themes (even though they depict different stories). One out of every four Nativities occurs on either a Monday or Sunday.

9 The Liturgy of St. Basil is normally celebrated as the Vesperal Liturgy of Nativity on Dec 24/Jan 6th; it is attached to vespers because the eve of the feast requires a strict fast and according to ancient Constantinopolitan practice there would be no communion until after vespers, which marks the beginning of the next liturgical day. When the feast falls on a Sunday or Monday, however, the eve is a Saturday or Sunday, which can never be strict fasting days. In that case, the normal Chrysostom liturgy is celebrated in the morning of the eve, and the Basil liturgy is celebrated on the morning of the feast day itself.

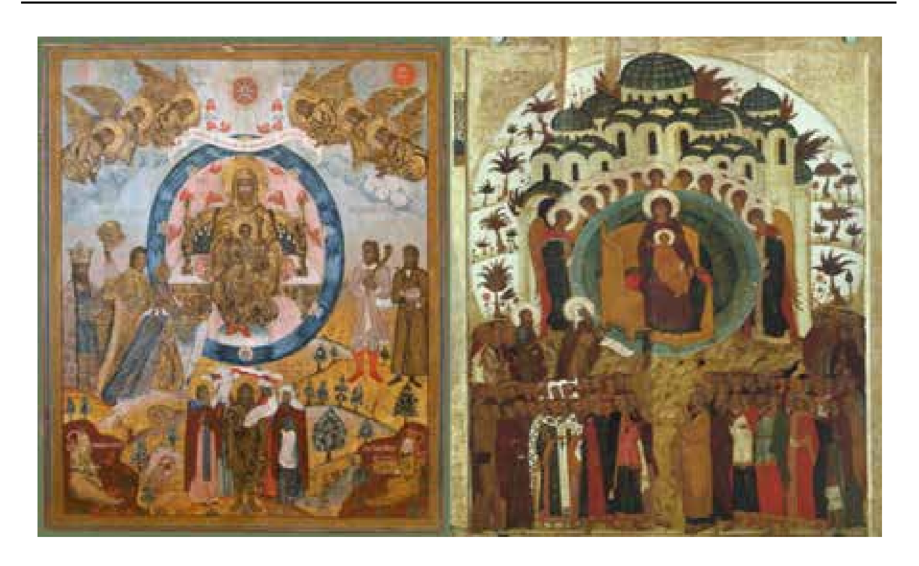


Fig. 3. Left:18th century icon of *Sobor Bogomateri* or The Synaxis ("Meeting") of the Mother of God. Right: 15th century icon by Dionysus of All Creation Rejoices. Photo Cred: Iconreader.wordpress.com

While the icon sits upright in full view throughout the service as a visual aid, various exegetic hymns, readings, sermons, and scriptures interpret the feast for the attendees. As Gorianchikov recalls, "The days of the great feasts are sharply imprinted in the memories of the common people, beginning in childhood" / «Дни великих праздников резко отпечатлеваются в памяти простолюдинов, начиная с самого детства» [Jakim 2013: 134]. The festal icon thus serves as the visual focal point for these memories. It organizes the exegetic texts into one scene that collates the visual referents for the feast's theological interpretations[10].

[10] Robert L. Jackson has remarked that Chapter XI, in which the play takes place, is not only centrally located in the novel, but also of central thematic importance. Thus, the chapter is the novel's analogion. He writes that Chapter XI is "the structural and ideological center of the work. The chapter is entitled 'Predstavlenie' – a word that in its literal root meaning might be translated as the 'presentation', the 'representation,' the 'showing' – and indeed that is what Dostoevsky is about: showing another form of freedom, or self-expression. In this case the 'showing' is clearly linked with 'revelation'. On the third day after Christmas, a holiday, the convicts are permitted to present some theatrical presentations: primitive skits that constitute a strange mélange of Russian folk lore and elements of western morality plays" [Jackson 1995: 8]. I add to Jackson's "strange mélange" the All Creation icon. See [Jackson 1995: 1-21].

I respectfully note a minor error in Jackson's timing of the play. The play is first performed on the day after Nativity proper, the official holiday "authorized by law" [Jackson 1995: 134]. The

Gorianchikov conceives of the eponymous "notes" as "scenes" like those presented in the icons [Jakim 2013: 7]. The editor of Gorianchikov's notes borrows the title *Notes from the Dead House* from Gorianchikov, with one important difference. He keeps the second half of Gorianchikov's title, "From the Dead House," but inserts the word "Notes" in place of Gorianchikov's descriptor, *Stseny iz mertvogo doma,* or *Scenes from the Dead House*[11] [Jakim 2013: 7; Достоевский 1972–1990: IV, 8). Since there are no visual images in the notes themselves, the precise nature of these "scenes" is elusive. Yet this is how Gorianchikov defines his writing, which describes various visual art forms, including pictures, staged plays, photographs, impressionistic and realist paintings, and icons[12]. Robin Feuer Miller has written that *Dead House* "affects us in a way approximating a work of visual art" [Miller 2007: 22]. Robert Jackson describes the visual impact of the notes as "a series of gigantic frescoes of human experience and destiny"[13]. By calling his writing "scenes", Gorianchikov may intend to induce a decidedly visual experience in the reader's imagination.

---

convicts take the first day off unofficially on the eve of Nativity, and Gorianchikov marks it as the beginning of the holiday: "At last the holidays came: On the day before Christmas almost none of the convicts went out to work" [Ibid.]. On the night of Nativity, they go to bed in a drunken stupor long after the barracks impromptu Nativity service: "But what's the point of describing this drunken hell? Finally this suffocating day [Nativity] was coming to an end <...> Tomorrow was going to be an ordinary day, back to work again..." [Jakim 2013: 149]. They resume work on the day after Nativity and attend the first performance later that evening. "On the third day of the Christmas [Nativity] holiday, in the evening, the first performance in our theater took place" [Jakim 2013: 150].

11 Since Gorianchikov's aesthetics align with Dostoevsky's, Gorianchikov can be seen as a rather transparent mask for Dostoevsky. Joseph Frank argues that Dostoevsky was at least partially motivated to create the persona of Gorianchikov in order to get around the censors. See [Frank 1983: 218-219]. There are, however, many important differences between the fictional biography of Gorianchikov and Dostoevsky's, such as the salient fact that Dostoevsky was not imprisoned for murdering his wife; nor, obviously did he die immediately after his release from prison.

12 The precise nature of the genre of this novel has received much critical attention. Joseph Frank initially defines it as a hybrid of "unadorned memoir" and "fictional construct" and later as a tripartite of "sketch form," "personal memoir," and "documentary novel about collectivity" [Frank 1983: 222]. Chirkov defines the novel as "an artistic memoir", which he considers an important phase in the development of Dostoevsky's realism. See [Chirkov 1967: 16]. Viktor Shklovskii calls the work "a documentary novel" in *Za i protiv* and "a new, original, artistic union of the novel" in *Povesti o proze* [Shklovskij 1957: 64-84, Shklovskij 1966: II, 214].

13 See [Jackson 1966: 217]. In his analysis of Dostoevsky's aesthetics in "Crime and Punishment", Roger Anderson writes: "Given Dostoevsky's Orthodox biography, within which icons were synonymous with Gospel narratives, it is perhaps not unexpected that he moves our mind by organizing our eye within his narrative composition". In the "Dead House" prison theater scene, Dostoevsky organizes the reader's eye in such a way as to recreate the festal Theotokian icons. See [Anderson 1994: 98].

In describing the temporary prison theater house before the eagerly anticipated play, Gorianchikov refers to it as a picture: "Before the curtain was raised, the whole room presented a strange and animated picture (*predstavliala strannuiu i ozhivlennuiu kartinku*)" [Jakim 2013: 158; Достоевский 1972–1990: IV, 122). The adjective Gorianchikov uses to modify the "picture" (*kartinka*) is "*ozhivlennaia*", which derives from the root *zhizn'* (life). It means not just "animated" but even "boisterous" and "lively", adjectives that denote motion, noise, and activity. Gorianchikov's picture is "strange" for several reasons: it incorporates motion, sound, and various time frames, which are considered from all possible perspectives within the prison theater. In short, his "picture" shares features with the All Creation Rejoices icon.

Gorianchikov's "strange picture" includes a stage curtain that contains visual elements pertaining not only to the upcoming play, but also alluding to the festal icon. On the one hand, the painting creates a leisurely atmosphere before the play. The painting's arbors, green trees and ponds, suggest the backdrop for the play's wealthy country folk, including a lead "benevolent lady". On the other hand, the curtain alludes to the Marian festal icon. The painting sits on the curtain in the center of the barracks, approximately where the prisoners' icon stood for the impromptu Nativity service the day before. In the icon, several green trees symbolize both Christ's birth and Mary's ability to engender life, several arbors on the curtain invoke the All Creation icon's multi-roofed *sobor,* and the ponds allude to the central blue rings of divine radiance surrounding Mary (Fig.1)[14]. Moreover, the multi-roofed *sobor* pictured behind Mary in the icon symbolizes the infinite heavenly kingdom that the benevolent Mary's finite body paradoxically contains[15]. On the previous day, the barracks were transformed into a church for the Nativity service. On the day after Nativity, that is, the first day of the play, the same barracks become a theater, but the church atmosphere lingers.

---

14 Alexei Lidov traces the roots of this common iconographic symbol of Christ and Mary's divine radiance to Neoplatonism: "Following the Neoplatonic conception, the light is depicted as dark and pale blue, white concentric circles, halos thinning out from the centre to the edge and emergent emanating beyond them". See [Lidov 2012: 67].

15 Lidov conveys the paradox of the finite containing the infinite in his translation of a well-known Greek moniker for the Theotokos, "ΜΡ ΘΥ Ἡ ΧΩΡΑ ΤΟΥ ΑΧΩΡΙΤΟΥ (Mater Theou, Chora tou achoretou)", which, he writes, "may be translated from the Greek as 'Mother of God, the dwelling place of the Uncontainable' or, more accurately in my opinion, as 'the space of that which is beyond space'" [Lidov 2016: 22].

The peculiar curtain itself can be seen as a textile reinforcement of the icon's all-inclusive theme of universal rejoicing. The curtain literally contains the realia of the gathered community, including pieces of clothing and other materials belonging to the prisoners, officers, and townspeople. Sheets of paper begged from officers by prisoners-artists complete the curtain since there was not enough cloth available. The curtain thus serves as an extension of the Theotokos icon, which depicts a spiritual community of varied people living collectively, or what Slavophile theologians Ivan Kireevsky and Aleksei Khomiakov among others call *sobornost'*. As Paul Valliere suggests, "To appreciate *sobornost'* <...> one must imagine the warm communal feeling of a cathedral service on a great feast day" [Valliere 2012: 11]. Leading up to and for the duration of the play, the townspeople, guards, and convicts (Muslim, Jewish, Orthodox Christian, and Catholic alike) overcome individual quarrels and participate in this "communal feeling".

Although Gorianchikov and other special guests get preferred seats near the front, the sense of community in this "strange picture" is reinforced by the crushing proximity of the spectators' bodies, which are so crowded together that the physical boundaries between them seem to break down, as in the All Creation icon. In place of an admission fee, the prisoners pass around a collection basket, as during the liturgy. They are verging on physical unity, yet contrary to the forced unity that typifies the overcrowded prison or that characterizes the "hell" that Gorianchikov describes occurring in the bath-house scene, this uncommonly crowded ward does not create discord among the spectators. On the contrary, Gorianchikov writes:

> To begin with, there was the crowd of spectators, squeezed, crushed, jammed together on all sides, waiting patiently and with blissful faces for the show (*predstavlenie*) to begin <...> Many of them had brought logs of wood from the kitchen; setting a thick log against the wall, you could stand on top of it while supporting yourself with both hands on the shoulders of the man in front of you <...> Everyone was behaving peaceably and decorously. Everyone wanted to display himself in the best light before the officers and visitors. All the faces expressed the most simple-hearted expectation <...> What a strange light of childlike joy, of pure and delightful pleasure, emanated from these furrowed and branded foreheads and cheeks, from these gazes of men who until now had been somber and sullen, from these eyes which at other times glistened with a terrifying fire! [Jakim 2013: 158; Достоевский 1972–1990: IV, 122]

The tiny prison quarters feel uncharacteristically boundless, as if stretching to house the entire town – prisoners, officers, and citizens alike – for this communal event. Gorianchikov thus depicts a rare gathering that spans contrasting world-views. Each spectator comes to see the play from a uniquely positioned physical and metaphorical perspective. The typically buried joy of the prisoners now emanates from each of their faces as they wait for the curtain to part and the play to begin. Gorianchikov, who views himself as separate from the convicts for most of the novel, finds himself happily immersed in their festive celebration[16].

In the prison theater performance, the dividing line between artist and spectator is completely blurred. In the first place, there is no single correct angle from which to view the play. Everyone experiences the play from wherever they are situated in the overly-crowded theater: "Not only were some convicts literally sitting on top of others, particularly in the back rows, but the plank beds and stage wings were packed too, and there were even some ardent spectators who watched the show every night from the adjoining barracks behind the stage" [Jakim 2013: 156; Достоевский 1972–1990: IV, 120]. The variety of perspectives highlights both the different ways of seeing it as well as the different impressions that result from these individualized perspectives, none of which is privileged over the other. The communal viewing also unites the prisoners by their joy, as in the All Creation icon. The physical proximity of the spectators to the performers and the viewpoint of some spectators who are back stage, shadowing the actors' perspective, breaks down the division between actor and spectator. Instead, the theater, like the icon, is filled to the brim with actor-spectators and co-creators of the feast. The variety of perspectives hints at both the variety of perspectives within the community as a whole as well as the variety of individual perspectives. The lack of division between spectator and actor is also mirrored in Gorianchikov who is both prisoner and narrator. Gorianchikov's "strange picture" not only humanizes the prisoners but makes him part of their collective.

While the actor Ivanov does not explicitly play the Theotokos, Gorianchikov and the prisoners refer to his character as *blagodetel'naia*

[16] Dostoevsky idealizes the convicts just as the saintly figures are idealized in the icon. Shawn Elliot illuminates Dostoevsky's tendency to "iconicize" the folk in his literature by depicting them as the characters in the images and stories that the folk love. Here we have one such example of Dostoevsky depicting peasant convicts as those gathered in their beloved festal icon. See Shawn Elliott's dissertation, "The Aesthetics of Russian Folk Religion and 'The Brothers Karamazov'" [Elliott 1997].

pomeshchnitsa, which Jakim renders as “the benevolent lady”. The term also conveys the meaning of “beneficent / benevolent lady of the house” and thus reflects the icon’s central theme. The audience greets Ivanov with a roar of laughter when “she” arrives on stage. Gorianchikov also notes that “the lady herself could not refrain from bursting into laughter several times” [Jakim 2013: 162; Достоевский 1972–1990: IV, 125]. In short, “the benevolent lady” participates in the mirth, thereby demonstrating that the actors participate in the audience’s joy as part of this communal experience. Gorianchikov’s depiction of the prisoners in this scene is wholly communal, from the narrator to the actors to the audience, and perhaps even to the reader. Gorianchikov’s notes induce a visual experience in the reader’s imagination. The reader must render the notes on the “benevolent lady” into a communal “scene”. The liturgical context for the play offers the All Creation icon as a template for this vision.

Gorianchikov’s writing characterized as “notes” represent his individual thoughts in private, but as “scenes” they tell the story of collective experience. The barracks theater, like Mary's womb, becomes spacious enough to incorporate representative “humankind”. The Siberian villagers and prisoners from all walks of life co-participate in the creation of a *sobornost’* that Dionysis captures in his festal icon. The icon, like the play, features a female lead, in an otherwise male-dominated novel and male-dominated feast. The image of the Theotokos seated in her throne of mercy emerges from Gorianchikov’s barracks-cave scene. The barracks, like the cave, is in this moment “full of grace”. The “benevolent lady” both in the icon and in the play bring joy to all those who encounter them, and those who encounter them reciprocate. The prisoners who hang from the rafters mimic the congregation of angels. On the day after Nativity, the miracle of the play mirrors the miracle of the moment that follows Christ’s birth, namely, the gathering around the newborn Christ and the Theotokos in communal rejoicing. The prisoners’ polyphonic play is a literary performance of the polyphonic icon.

References

Anderson 1994 – Anderson R. *The Optics of Narration: Visual Composition in Crime and Punishment. Russian Narrative & Visual Art: Varieties of Seeing*, ed. by Roger Anderson and Paul Debreczeny. Gainsville, University Press of Florida, 1994. 211 p.

Chirkov 1967 – Chirkov N.M. *O stile Dostoevskogo; problematika, idei, obrazy* [About Dostoevsky's Style: Problems, Ideas, Images]. Moskva, Nauka Publ., 1967. 300 p. (In Russ.)

Dostoevsky 2013 – Dostoyevsky F.M. *Notes from the House of the Dead.* Trans. by Boris Jakim. Grand Rapids, Wm. B. Eerdmans Publishing Co., 2013. 344 p.

Elliott 1997 – Elliott S.K. *The Aesthetics of Russian Folk Religion and "The Brothers Karamazov".* University of California, Berkeley, 1997. 355 p.

Frank 1983 – Frank J. *The Years of Ordeal: 1850-1859.* Princeton, N.J., Princeton UP, 1983. 320 p.

Jackson 1995 – Jackson R.L. *Dostoevsky and Freedom.* New Zealand Slavonic Journal. 1995. Pp. 1-21. [Electronic resource]. – Available at: http://www.jstor.org/stable/23806837

Jackson 1966 – Jackson R.L. *Dostoevsky's Quest for Form: A Study of His Philosophy of Art.* New Haven, Yale University Press, 1966. 274 p.

Knapp 2012 – Knapp L. *Dostoevsky's Journey through the Torments: Maternal Protest in* The Dead House. Su Fëdor Dostoevskij. Visione filosofica e sguardo di scrittore, ed. Stefano Aloe. Napoli, La Scuola di Pitagora Editrice, 2012. Pp. 413-430.

Liddell and Scott 1940 – Liddell H.G., Scott R. *A Greek-English Lexicon*, revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones with the assistance of Roderick McKenzie. Oxford, Clarendon Press, 1940. 2111 p.

Lidov 2016 – Lidov A. *Iconicity as Spatial Notion: A New Vision of Icons in Contemporary Art Theory*. IKON. Journal of Iconographic Studies. 2016. V. 9. Pp. 75-98.

Lidov 2012 – Lidov A. *Creating the Sacred Space: Hierotopy as a New Field of Cultural History.* Spazi e percorsi sacri: i santuari, le vie, i corpi. Edited by Laura Carnevale and Chiara Cremonesi. Padova, Libreria Universitaria, 2012. Pp. 61-90. [Electronic resource]. – Available at: www.hierotopy.ru.

Miller 2007 – Miller R.F. *Dostoevsky's Unfinished Journey*. New Haven, Yale UP, 2007. 242 p.

Ouspensky 1999 – Ouspensky L., Lossky V. *The Meaning of Icons.* Trans. G.E.H. Palmer and E. Kadloubovsky. New York, St. Vladimir's Seminary Press, 1999. 222 p.

Shklovskii 1957 – Shklovskii V. *Za i protiv: Zametki o Dostoevskom* [Pro et contra: notes on Dostoevsky]. Moscow, Sovetskii Pisatel' Publ., 1957. 257 p. (In Russ.)

Valliere 2012 – Valliere P. *Conciliarism: A History of Decision-Making in the Church.* Cambridge, Cambridge University Press, 2012. 289 p.

Orthodox Church of America Website. [Electronic resource]. – Available at: https://oca.org

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-55-81
УДК 821.161.1
ББК 83.3(2)

Татьяна Ковалевская

«Бесы», «искажение идей» и художественные принципы Достоевского

Tatyana Kovalevskaya

The Devils, "Distortion of Ideas", and Dostoevsky's Artistic Principles

Об авторе: Татьяна Вячеславовна Ковалевская, д-р. филос. наук, доцент, профессор кафедры иностранных языков ФМОиЗР ИАИ, Российский государственный гуманитарный университет, Москва.

E-mail: tkowalewska@yandex.ru

Аннотация: На примере теории Шатова в статье рассматривается один из ключевых художественных принципов Достоевского — «искажение идей», т.е. включение в тексты его произведений идей самого писателя, содержательно видоизмененных до своей полной противоположности, но сохраняющих внешнее сходство с мыслью самого Достоевского. Так, теория народа-богоносца Шатова на первый взгляд кажется изложением почвеннических воззрений самого писателя, первым опытом изложения мысли о русском народе-богоносце, впоследствии далее развиваемой в «Дневнике писателя» и вкратце упоминаемой старцем Зосимой. На самом деле теория Шатова представляет собой доведение до полного логического развития фрагмента об эволюции форм правления в трактате «Об общественном договоре» Ж.-Ж. Руссо и излагаемых у Руссо представлений о войне как о религиозном предприятии. «Искажение идей» является художественным отражением религиозно-философской антропологии Достоевского, предоставляющего свободу выбора не только своим героям, но и своим читателям. Утверждая в качестве основополагающих принципов своей философской антропологии свободу человека и признание в каждом человеке образа и подобия Божия, отраженных, в частности, в этой свободе, Достоевский использует своего рода imitatio Dei, давая свободу мысли и высказывания своим персонажам. Но через своих персонажей и их высказывания он дает аналогичную свободу своим читателям, позволяя им делать свободный выбор.

Это не отменяет авторской задачи художественных произведений Достоевского, подобно тому как свобода человека не отменяет провиденциального плана, но эта свобода делает человека человеком и, таким образом, взаимопризнание всеобщей человечности, воплощенной в божественной по качеству свободе, совершается в самом акте создания и прочтения художественных текстов Достоевского.

Ключевые слова: религиозно-философская антропология, Руссо, народ-богоносец, свобода выбора, герой и читатель.

Для цитирования: Ковалевская Т.В. «Бесы», «искажение идей» и художественные принципы Достоевского // Достоевский и мировая культура. 2019. № 1(5). С. 55-81.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-55-81

About the author: Tatyana V. Kovalevskaya, Doctor of Philosophical Sciences, Docent, Full Professor, Foreign Languages Department of the School of International Relations and Regional Studies, Institute for History and Archives, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia.

E-mail: tkowalewska@yandex.ru

Abstract: Shatov's theory of a god-bearing people serves as an illustration of one of Dostoevsky's key artistic principles, the "distortion of ideas," i.e. the inclusion of his own ideas in his text, ideas that had been changed in their contents to their direct opposite while retaining outward likeness to Dostoevsky's thought. Thus, Shatov's theory of a god-bearing people appears, at first glance, to expound Dostoevsky's own native-soil ideas, a first attempt to dwell on the concept of Russian people as the God-bearing people. Later, Dostoevsky would present this idea in *A Writer's diary* and the *starets* Zosima will briefly mention it, too. In fact, Shatov's theory takes to its logical conclusion the fragment on the evolution of the forms of governance in Jean Jacque Rousseau's *The Social Contract* and of Rousseau's ideas of war as a religious enterprise. "The distortion of ideas" is the artistic reflection of Dostoevsky's religious and philosophical anthropology. The writer offers freedom of choice not only to his characters, but also to his readers. Dostoevsky affirms two cornerstones of his philosophical anthropology: human freedom and the recognition of the image and likeness of God reflected, in particular, in this freedom. Recurring to a sort of *imitatio Dei*, Dostoevsky gives freedom of thought and speech to his characters. However, via his characters and their statements, he also gives similar freedom to his readers allowing them to make a free choice. That does not cancel out Dostoevsky's own message, just like human freedom does not cancel out the Providential plan. This freedom, however, makes humans human; therefore, the mutual recognition of universal humanity embodied in freedom that is divine in its quality is carried out in the very act of creating and reading Dostoevsky's works.

Key words: religious and philosophical anthropology, Rousseau, god-bearing people, freedom of choice, character and reader.

For citation: Kovalevskaya T.V. *The Devils*, "Distortion of Ideas", and Dostoevsky's Artistic Principles. *Dostoevsky and World Culture*. 2019. № 1(5). Pp. 55-81.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-55-81

Проблематика поиска источников есть предприятие захватывающее и достаточно популярное, потому что каждый найденный источник сам по себе представляет пусть небольшое, но научное открытие. Однако неоднократно указание на то, что нечто появилось в тексте под определенным внешним влиянием, повисает в воздухе, потому что далеко не всякий раз за формально определимым влиянием может последовать вывод о влиянии более сущностном, идейном. Но есть определенная сфера исследований, где вопрос влияний представляет особый интерес, потому что непосредственно связан с национальным самоопределением и с восприятием нации со стороны других народов. Это вопрос влияний идеологических, и для русской литературы он представляет даже болезненный интерес, потому что как изнутри, так и снаружи проблематика происхождения идеологем рассматривается как вопрос не только теоретический, но и практический, как обоснование определений и самоопределений целого народа.

Идеологемы Достоевского представляют собой богатое поле для споров и поисков. Дополнительную сложность создает то, что Достоевский, естественно, отдает героям свои собственные идеи, но зачастую распределяет и при этом тонко *переформулирует* их так неожиданно, что читатель, улавливая некие «ключевые слова», механически отождествляет мысль героя с мыслью Достоевского.

В данной статье я прослежу подобное раздвоение одной идеи, которую высказывал сам Достоевский в своей публицистике, а также отдавал сразу нескольким своим героям – в разных формах. Речь идет об идее народа-богоносца. Она появляется у Достоевского неоднократно. В «Бесах» ее излагает Шатов. Сам Достоевский высказывает ее в «Дневнике писателя». В «Братьях Карамазовых» старец Зосима утверждает, что «народ встретит атеиста и поборет его, и станет единая православная Русь. Берегите же народ и оберегайте сердце его. В тишине воспитайте его. Вот ваш иноческий подвиг, ибо сей народ – богоносец» [Достоевский 1972-1990: XIV, 285]. В данной работе будет показано, что в интерпретации Шатова эта идея совпадает с мыслью самого Достоевского и с выражением этой идеи у старца Зосимы на уровне нескольких понятий, но эти понятия наполняются совершенно другим содержанием, и идея Шатова не является развитием почвеннических убеждений самого Достоевского; наоборот, в ней на национальной почве развиваются идеи французского Просвещения, в частности, Ж.-Ж. Руссо и некоторых предшествующих мыслителей. Анализ идеи Шатова в срав-

нении с идеями самого Достоевского выявляет один из важных художественных принципов Достоевского, отражающих его религиозно-философскую антропологию не только применительно к его героям, но и применительно к его читателям: Достоевский дает своим героям и читателям одинаковую свободу выбора, заранее «проигрывая» в своих произведениях возможные искажения собственных идей, извращающие их содержательно, но сохраняющие формальное сходство с убеждениями самого Достоевского.

Высказывание старца Зосимы — последнее по времени в творчестве Достоевского. Ему предшествует статья «Примирительная мечта вне науки» в январском выпуске «Дневника писателя» за 1877 г.:

> Всякий великий народ верит и должен верить, есть только хочет быть долго жив, то в нем-то, и только в нем одном, и заключается спасение мира, что живет он на то, чтоб стоять во главе народов, приобщить всех к себе воедино и вести их, в согласном хоре, к окончательной цели, всем им предназначенной. <…> национальная идея русская есть <…> всемирное общечеловеческое единение [Достоевский 1972-1990:, XXV, 17; 20].

> Вы верите (да и я с вами) в общечеловечность, то есть в то, что падут когда-нибудь естественные преграды и предрассудки, разделяющие до сих пор свободное общение наций эгоизмом национальных требований, и что тогда только народы заживут одним духом и ладом, как братья, разумно и любовно стремясь к общей гармонии. <…> И главное ведь то, что нигде в мире более не найдете, ни у какого, например, народа в Европе, где личности наций чрезвычайно резко очерчены, где если и есть эта вера, то не иначе как на степени какого-нибудь еще умозрительного только сознания, положим, пылкого и пламенного, но всё же не более как кабинетного. <…> а у нас, у всех, русских, — эта вера есть вера всеобщая, живая, главнейшая; все у нас этому верят и сознательно и просто, и в интеллигентном мире и живым чутьем в самом простом народе, которому и религия его повелевает этому самому верить [Достоевский 1972-1990:, XXV, 19-20].

За семь лет до этой статьи Достоевский пишет «Бесов», где отдает Шатову все ту же идею народа-богоносца, и в отдельных моментах язык, которым он излагал свои взгляды в «Дневнике писателя»,

настолько похож на язык Шатова, что возникает искушение практически полностью отождествить героя и автора[1].

> Народы слагаются и движутся силою иною, повелевающею и господствующею, но происхождение которой неизвестно и необъяснимо. <...> «Искание **Б**ога» — как называю я всего проще. Цель всего движения народного, во всяком народе и во всякий период его бытия, есть единственно лишь искание **Б**ога, **Б**ога своего непременно собственного, и вера в него как в единого истинного. Бог есть синтетическая личность всего народа, взятого с начала его и до конца. Никогда еще не было, чтоб у всех или у многих народов был один общий **Б**ог, но всегда и у каждого был особый. Признак уничтожения народностей, когда **б**оги начинают становиться общими. Когда **б**оги становятся общими, то умирают **б**оги и вера в них вместе с самими народами. Чем сильнее народ, тем особливее его **б**ог. Никогда не было еще народа без религии, то есть без понятия о зле и добре. У всякого народа свое собственное понятие о зле и добре и свое собственное зло и добро. Когда начинают у многих народов становиться общими понятия о зле и добре, тогда вымирают народы и самое различие между злом и добром начинает стираться и исчезать. Никогда разум не в силах был определить зло и добро или даже отделить зло от добра, всегда позорно и жалко смешивал. <...>
>
> – <...> Уж одно то, что вы **Б**ога низводите до простого атрибута народности <...>
>
> – Низвожу **Б**ога до атрибута народности? <...> Напротив, народ возношу до **Б**ога. <...> Народ — это тело **Б**ожие. Всякий народ до тех пор только и народ, пока имеет своего **б**ога особого, а всех остальных на свете **б**огов исключает без всякого примирения; пока верует в то, что своим **б**огом победит и изгонит из мира всех остальных **б**огов. <...> Если великий народ не верует, что в нем одном истина (именно в одном и именно исключительно), если не верует, что он один способен и призван всех воскресить и спасти своею истиной, то он тотчас же перестает быть великим народом и тотчас же обращается в этнографический материал, а не в великий народ. Истинный великий народ никогда не может примириться со второстепенною ролью в человечестве, или даже с первостепенною, а непременно и исключительно с первою. Кто теряет эту веру, тот уже не народ. Но

[1] Об этом ошибочном подходе см. в: [Степанян 1992: 69-80].

> истина одна, а стало быть, только единый из народов и может иметь **Б**ога истинного, хотя бы остальные народы и имели своих особых и великих **б**огов. Единый народ-«**б**огоносец» — это русский народ... [Достоевский 1871: 113-115]

Несмотря на чрезвычайное внешнее сходство их высказываний, у Достоевского и Шатова больше различий, чем сходства. Монолог из «Бесов» цитируется не по Полному собранию сочинений, но по первой публикации в «Русском вестнике», поскольку советские издания не сохранили заглавные и строчные буквы, расставленные Достоевским в слове «Бог». Просто «поднять» эти буквы также было бы ошибкой, поскольку их расстановка указывает, где Достоевский расходится с Шатовым. Они оба согласны с теоретической частью: все народы ищут Бога, но они не соглашаются по самому главному вопросу: по вопросу о природе этого Бога. Это особенно заметно там, где слово «бог» употребляется в единственном числе, но пишется со строчной буквы: «своего ***б***ога особого», «своим ***б***огом победит и изгонит». Бог Достоевского — личный и трансцендентный Бог, тогда как Шатов утверждает безличное синтетическое божество, которое есть «синтетическая личность всего народа, взятого с начала его и до конца». Если бог — это коллективная личность народа, то естественно, что «признак уничтожения народностей, когда ***б***оги начинают становиться общими», потому что принять бога другой нации значит принять идентичность другой нации, т.е. слиться с другой нацией. Достоевский подрывает эту позицию, не только отрицая божественность подобного «бога», но и утверждая такое синкретическое божество как по сути своей злое. Это достигается путем игры со словами «добро» и «зло». Шатов не смешивает добро и зло из-за смешения разума и чувства; он справедливо говорит, что «никогда разум не в силах был определить зло и добро или даже отделить зло от добра, всегда позорно и жалко смешивал». Но в восприятии Шатовым добра и зла примечательно то, что он постоянно ставит зло впереди добра и говорит только «зло и добро», тогда как привычный порядок в русском языке — «добро и зло». Таким образом, зло занимает первую позицию в его мире и в его концепции бога, и этот бог приравнивается к другим богам-самозванцам, провозглашаемым другими персонажами.

Между Достоевским и Шатовым есть и другие различия. Самое название статьи «Примирительная мечта вне науки» уже устанав-

ливает разницу между Достоевским и его героем, который отрицает самую возможность примирения. Бог Шатова — это не Бог, о котором пишет в «Дневнике писателя» Достоевский, и путь Шатова — это не тот путь, который предлагает его создатель. Достоевский не говорит о завоевании и изгнании, об уничтожении других народов; «согласный хор» и «всемирное общечеловеческое единение» далеки от «своим **б**огом победит и изгонит из мира всех остальных **б**огов». Впрочем, такое различие естественно. Бог Достоевского — Христос, единый истинный Бог. Бог Шатова — народная идентичность, синкретическая идея национальной особности, которая так отталкивает Достоевского в европейских нациях.

Но идея бога как синтетической личности народа, идея, воплощающаяся в войне и нетерпимости, не есть изобретение Достоевского специально для Шатова. Он только развил и довел до своего логического завершения те идеи, которые уже присутствовали в западноевропейской философии, в частности, у Жан-Жака Руссо и Томаса Гоббса. С творчеством Руссо Достоевский был знаком непосредственно. Гоббс Достоевскому был, скорее всего, неизвестен, но он был известен Руссо и повлиял на идеи женевского мыслителя, отразившись затем косвенным образом в философии Достоевского[2]. Также некоторые положения Гоббса подробно излагаются в работе П.-Ж. Прудона «Война и мир»[3], из которой Достоевский заимствует для Раскольникова фразу «Vive la guerre eternelle!», «Да здравствует вечная война!».

Философскому диалогу и полемике Достоевского и Руссо посвящен ряд работ, в частности, [Степанян 2009: 270-279], [Криницын], [Лукьянец 2003]. Однако, насколько мне известно, не было отмечено влияние Руссо на идею народа-богоносца в том ее виде, в каком ее излагает Шатов.

Подобно всем философам эпохи Просвещения, Руссо полагает, что государство основывается на общественном договоре. В этом он

2 Такаёси Симидзу проводит типологические параллели между Гоббсом и Достоевским, особенно выделяя главу «Царство тьмы» в «Левиафане» и сосредотачиваясь на отрицательном отношении как Гоббса, так и Достоевского к католической церкви [Shimizu 2006]. При этом Симидзу не обращает внимания на тот факт, что для Гоббса не только католическая, но и любая (!) церковь неприемлема прежде всего в силу притязаний на земную власть, что нарушает права суверена. Для Достоевского же католическая церковь неприемлема по метафизическим причинам, из которых уже вытекают соображения земного устроения.

3 На французском труд Прудона был опубликован в 1856 г. Русский перевод вышел в 1864 г.

следует в русле рассуждений предшествующих философов, в частности, Гоббса и Локка. С Гоббсом Руссо объединяет идея подчинения религиозной власти власти светской и, более того, идея наделения народа божественными качествами, не проводимая у Гоббса прямо, но вытекающая из логики его рассуждений.

О Гоббсе Руссо говорит следующее, неверно излагая его представления о человеке и его естественном состоянии:

> Следовательно, согласно Гроцию, неясно, то ли человеческий род по праву принадлежит сотне людей, то ли сотня людей по праву принадлежит человеческому роду: и, кажется, в своей книге он склоняется к первому мнению. Таково же и суждение Гоббса. И вот, таким образом, человеческий род оказался поделенным на стада скота, каждое из которых имеет вожака, оберегающего свое стадо для того, чтобы затем его сожрать. И подобно тому, как пастух — человек по природе высшего предназначения в сравнении со своим стадом, пастыри людей, ставшие их властителями, наделены природой, превосходной в сравнении с природой народа. И рассуждая таким образом, как передает Филон, император Калигула вывел достаточно правильное заключение из этого сходства, а именно: что короли являются богами, а народы — животными[4]. **Соображения этого Калигулы приходят на ум Гоббсу и Гроцию. Аристотель же еще до них утверждал, что люди вовсе от природы не равны, ибо одни рождаются, чтобы быть рабами, а другие — господами** [Руссо 2013: 118-119].

На самом деле Гоббс не утверждает рабской природы человека, совсем даже напротив. Всем известны слова Гоббса о том, что есте-

[4] Руссо не совсем точно излагает мысли Калигулы в передаче Филона: «А дальше он решил переступить границы человеческой природы — и переступил их в своем рвении стать богом в глазах людей. В безумии своем он рассуждал: “Вот пастухи — те, что пасут быков, и коз, и прочий скот, они ведь сами не козы, не быки и не бараны, а люди; их участь счастливее, устройство совершеннее. Так точно и я, пасущий лучшее из стад — род человеческий, — отличен ото всех, и людям я неровня, нет, моя участь куда значительней и сродни божественной”. Поселив такую мысль в своем уме, глупец поверил в глупый вымысел как в самую правду. Когда же он собрался открыть перед всеми безбожное свое обожествление, то попытался быть последовательным и словно по лестнице, ступенька за ступенькой, поднялся на самый верх» [Филон]. Акцент здесь совершенно явно ставится не на животной природе человека (по этой логике и христианство считает людей животными, чего Руссо не утверждает), но на предполагаемой божественности Калигулы. Сомнительная честь именовать людей скотами принадлежит не Гоббсу, а Платону, который в «Государстве» сравнивал людей с овцами, воинов с собаками, а уж из собак с течением времени выделялись философы, которые и управляли государством.

ственное состояние людей есть война всех против всех. Однако он исходит при этом из мысли о том, что все люди равны («Природа создала людей равными в отношении физических и умственных способностей, ибо хотя мы наблюдаем иногда, что один человек физически сильнее или умнее другого, однако если рассмотреть все вместе, окажется, что разница между ними не настолько велика, чтобы один человек, основываясь на ней, мог претендовать на какое-нибудь благо для себя, а другой не мог бы претендовать на него с таким же правом от природы» [Гоббс 2001: 85]) и все имеют право на все (в естественном состоянии «каждый человек имеет право на все, даже на жизнь всякого другого человека» [Гоббс 2001: 90]). Война всех против всех есть попытка утвердить это право силой. Поскольку все равны в своих правах, но не равны в своих возможностях, возникает государство, утвержденное договором людей, желающих сохранить свою жизнь, и возникает оно с единственной целью — сохранять жизнь подданных. Как только возникает договор, возникает суверен (человек или собрание, монотонно повторяет Гоббс, что важно, поскольку суверен Гоббса не тождествен монарху), который не является частью договора. Суверен имеет полную и абсолютную власть над подданными за одним исключением — он не может приказать им убить себя, ибо это нарушает цель договора. Однако сам суверен властен над жизнью подданных:

> Однако нас не следует понимать так, будто этой свободой упраздняется или ограничивается власть суверена над жизнью и смертью его подданных. Ведь было уже показано, что все, что бы верховный представитель ни сделал по отношению к подданному и под каким бы то ни было предлогом, не может считаться несправедливостью или беззаконием в собственном смысле, так как каждый подданный является виновником каждого акта, совершаемого сувереном. Суверен, таким образом, имеет право на все с тем лишь ограничением, что, являясь сам подданным Бога, он обязан в силу этого соблюдать естественные законы. Поэтому может случиться и часто случается в государствах, что подданный по повелению верховной власти предается смертной казни, и при этом ни подданный, ни суверен не совершают несправедливости по отношению друг к другу, как, например, когда Иеффай принес в жертву свою дочь [Гоббс 2001: 147-148].

Договор не подлежит пересмотру или отзыву, он прекращает свое действие только тогда, когда суверен не исполняет свои обязанности сохранять жизни подданных. Суверен также утверждает гражданское исповедание религии, ограниченное каждым индивидуальным государством. Подданный имеет право на личные убеждения, но не имеет права высказывать их публично. По сути, Гоббс сделал внутреннюю эмиграцию одним из официально санкционированных модусов существования в обществе. Таким образом, суверен обладает полной властью над подданными. Именование «Левиафан» относится к этой же сфере — сила и мощь, созданная Богом и совершенно неодолимая для человека.

Как и Руссо, и Локк, и другие политические философы, Гоббс кладет общественный договор в основу своего государства, но отрицает всякую возможность его пересмотра и расторжения, а также любую возможность восстания или тираноубийства. Подданные не имеют права упрекать суверена ни в чем, потому что, раз заключив договор, они ставят свой imprimatur на все деяния суверена и несут за них ответственность: «Подданные монарха не могут без его разрешения свергнуть монархию и вернуться к хаосу разобщенной толпы или перевести свои полномочия с того, кто является их представителем, на другого человека или другое собрание людей, ибо они обязались каждый перед каждым признавать именно его действия своими и считать себя ответственными за все, что их суверен будет или сочтет уместным делать» [Гоббс 2001: 120].

Таким образом, суверен располагает практически неограниченной властью над подданными и нулевой ответственностью, ибо ответственность также возлагается на подданных. Неудивительно, что Гоббс, не отрицая существования Бога, полагает Его полностью непознаваемым, отвергает не только католическое богословие, но и, как представляется, основные догматы христианской веры:

> Простые люди редко говорят бессмыслицы, и поэтому претенциозные люди считают их идиотами. Однако, чтобы убедиться в том, что словам этих претенциозных людей абсолютно ничего не соответствует в уме, нужны были некоторые примеры. И вот если кто-либо требует таковых, то пусть он возьмет в руки сочинение какого-нибудь схоласта и посмотрит, сможет ли он перевести на любой современный язык какую-нибудь главу, касающуюся того или другого пункта, например Троицы, божественности природы Хри-

> ста, пресуществления, свободы воли и т. п., причем перевести так, чтобы сделать указанные рассуждения понятными, или — перевести такую главу в сносную латынь, т. е. такую, какая была обычна в то время, когда латинский язык был общенародным [Гоббс 2001: 56-57].

Ф. Коплстон писал, что Гоббса упрекали в том, что он уничтожил божественное право королей [Copleston 1994: 40]. В гоббсовской системе координат божественное право королей невозможно хотя бы за отсутствием доступного человеку в какой-либо форме познания (разумной, данной в откровении, мистической) Бога. Если Гоббс отрицает троичность Бога и божественность Христа, его вообще нельзя назвать христианином, хотя номинально он им и являлся и хотя он подробно разбирает в «Левиафане» библейские тексты. Но Гоббс, как и Шатов, как и Кириллов у Достоевского, заменяет Бога на человека или, в данном случае, на людей в целом. В «Левиафане» есть следующая фраза:

> A PUBLIQUE MINISTER, is he, that by the Soveraign, (whether a Monarch, or an Assembly) is employed in any affaires, with Authority to represent in that employment, the Person of the Common-wealth. And whereas every man, or assembly that hath Soveraignty, representeth two Persons, or (as the more common phrase is) has two **Capacities**, one **Naturall**, and another **Politique**, (as a Monarch, hath the person not onely of the Common-wealth, but also of a man; and a Soveraign Assembly hath the Person not onely of the Common-wealth, but also of the Assembly); they that be servants to them in their naturall Capacity, are not Publique Ministers; but those onely that serve them in the Administration of the Publique businesse [Hobbes][5].

Категории, которыми мыслит Гоббс, удивительным образом напоминают тексты, которые считаются одной из основных формулировок божественного права королей, начиная с классического

[5] «И так как каждый человек или собрание, обладающие верховной властью, представляют два лица или, как чаще выражаются, имеют два качества: одно — естественное, а другое — политическое (например, монарх является носителем лица не только государства, но также человека, а верховное собрание является носителем лица не только государства, но также собрания), то государственными служителями являются не те, кто служит носителю верховной власти в его естественном качестве, а лишь те, кто служит суверену для управления государственными делами» [Гоббс 2001: 166].

исследования этого положения «политической теологии» у Эрнста Канторовича, который в 1957 г. опубликовал работу «Два тела короля». Канторович отталкивается от т.н. записок Плаудена (Plowden's reports[6]), где о королях утверждается следующее:

> For the King has in him two Bodies, viz., a Body **natural** and a Body **politic**. His Body natural <...> is a Body mortal, subject to all Infirmities that come by Nature or Accident, to the Imbecility of Infancy or old Age, and to the like Defects that happen to the natural Bodies of other People. But his Body politic is a Body that cannot be seen or handled, consisting of Policy and Government, and constituted for the Direction of the People, and the Management of the public weal, and this Body is utterly devoid of Infancy, and old Age, and all other natural Defects and Imbecilities, which the Body natural is subject to, and for this Cause, what the King does in his Body politic, cannot be invalidated or frustrated by any Disability in his natural Body [Kantorowicz 1997: 7][7].

> The King has two **Capacities**, for he has two Bodies, the one whereof is a Body natural, consisting of natural Members as every other Man has, and in this he is subject to Passions and Death as other Men are; the other is a Body politic, and the Members thereof are his Subjects [Kantorowicz 1997: 13][8].

Обложка «Левиафана» Гоббса представляет собой буквальную иллюстрацию к тезисам Плаудена: суверен, изображенный в короне, состоит из множества маленьких человечков, своих подданных.

---

6 Сэр Эдмунд Плауден родился в 1518 и умер в 1585 г. Его труд был опубликован в 1588 г. — в год рождения Томаса Гоббса. См. [Plowden 1588].

7 «Ибо у короля два тела, а именно тело естественное и тело политическое. Его естественное тело <...> смертно, подвержено всем недугам природы и случая, неразумию младенчества или старости и иным несовершенствам, приключающимся с телами других людей. Но его политическое тело — это тело, которое нельзя увидеть или потрогать, оно состоит из политики и управления и создано, дабы направлять людей и руководить общественным благом, и у этого тела совершенно нет ни младенчества, ни старости, ни иных природных недостатков и неразумия, которым подвержено естественное тело, и по этой причине то, что король совершает в своем политическом теле, нельзя признать недействительным или испорченным какой бы то ни было недееспособностью естественного тела». (Перевод мой — Т.К.)

8 «У короля есть два качества, поскольку него есть два тела, одно — тело естественное, состоящее из естественных членов, как у каждого человека, и здесь король подвержен страданиям и смерти, как и все люди; второе тело — тело политическое, и его члены — это подданные короля». (Перевод мой — Т.К.)

Вокабуляр Гоббса также напоминает Плаудена. Он тоже говорит о capacities (качествах), которые также именует лицами (persons) и подразделяет их, как и Плауден, на естественные (natural) и политические (politique/politic)[9]. Все то, что Плауден говорит о политическом теле короля, применимо и к политическому качеству суверена Гоббса, потому что суверен не может ошибаться, а он не может ошибаться, потому что все его действия — это действия его подданных, он, как и монарх Плаудена, состоит из них, как тело состоит из отдельных членов.

Гоббс не отнимает у королей божественное право. Он оставляет его за суверенами по сути (они не могут приказать подданным убить себя, но самоубийство запрещено христианским учением, и здесь Гоббс только номинально ограничивает верховную власть; это могло бы быть реальным ограничением, например, в Римской империи[10]), распространяет с королей на суверенов вообще и *меняет его источник*. Теперь источником божественного по сути своей права суверена (не равного монарху) становятся его подданные. Суверен Гоббса получает свою безграничную власть от подданных. Но никто не может дать то, чего у него нет. Следовательно, чтобы наделить суверена божественными полномочиями, народ Гоббса должен изначально ими обладать.

Для русского читателя трактатов Гоббса, Локка и Руссо теряется еще одна разница в словоупотреблении, а она значительна. Руссо использует термин contrat (Du contrat social). Локк предпочитает термин agreement (соглашение). Гоббс же в основном использует термин covenant, прилагаемый обычно к завету Бога и человека. В Библии короля Иакова слово covenant используется 280 раз, по большей части применительно к завету Господа и людей[11]. Таким образом, у Гоббса люди заключают *завет*, поставляющий над ними суверена, не связанного этим заветом и имеющего над ними полную власть. Гоббс, как я уже указывала, утверждал всеобщее равенство возможностей. Однако при этом Гоббс отрицал свободу как свободу воли. Для него свобода существует только как внешняя сво-

9 Corps natural и corps politike у Плаудена. Его оригинальный текст был написан по-французски.

10 Неоднократно упомянутый у Руссо Калигула пользовался подобным правом, например, Светоний пишет, что он «тестя своего Силана заставил покончить с собой» [Светоний 1964: 115]

11 Исключения — Матф 26:15 и Лк 22:5, где речь идет о договоре Иуды и священников предать им Иисуса.

бода не-рабства. В этом Гоббс возвращается к самому началу развития представлений о свободе, еще до того времени, когда путем «“овнутрения” политических отношений» возникло «философское понятие внутренней суверенности» [Farrer 1973: 242-243]. Бытие человека по Гоббсу оказывается ироническим парадоксом: будучи наделенными возможностью самостоятельно, без Бога, заключить завет, люди в своем абсолютном равенстве заключают завет, который создает не связанного заветом суверена, обладающего над ними полной властью. Их завет оказывается заветом абсолютного духовного рабства.

К.А. Степанян подробно разбирает теологические последствия руссоизма применительно к Шигалеву. Как и Гоббс, Руссо и другие философы эпохи Просвещения, не говоря об этом прямо, фактически отменяют христианство:

> И вот тут мы подходим к очень важной проблеме. Если принять, что современный человек по природе добр и совершенен и ему надо лишь объяснить это — значит, первородного греха не было, значит, не было и Воплощения и искупительной жертвы Христа, совершенной во имя преображения человека и страждущей по его грехам природы (ибо тогда зачем бы это было нужно?). Значит, человек, пусть даже он обязан своим сотворением Богу, теперь сам себе хозяин <…>. С Христом, однако, трудно расстаться, и Его предлагают считать всего лишь «положительно прекрасным человеком», учившим добру и справедливости, но побежденным безжалостной природой — как на соответствующим образом понимаемой картине Гольбейна, в знаменитой книге Ренана, в многочисленных социалистических теориях XIX века — и, резонансом, в рассуждениях Ипполита в «Идиоте» и Кириллова в «Бесах» [Степанян 2009: 273].

Степанян также и вспоминает печально знаменитое: «Выходя из безграничной свободы, я заключаю безграничным деспотизмом. Прибавлю однако ж, что кроме моего разрешения общественной формулы, не может быть никакого» [Достоевский 1972-1990: X, 311]. Шигалев хотя бы пребывает по этому поводу в отчаянии. Гоббс никакого отчаяния не испытывает, потому что изначально не считает человека по-настоящему свободным внутренне. В «Левиафане» не просто описывается государственная машина, обладающая полной и безграничной властью над человеком. Эта машина есть

создание самого человека, то, что он только и оказался способным создать, отодвинув Бога в непознаваемую трансцендентность и присвоив себе все Его полномочия, в том числе заключение завета.

Отрицая Гоббса и возражая против его взглядов на человека, Руссо, тем не менее, наследует ему в отношении к христианству. Руссо формально не отрицает христианства, как не отрицает его Гоббс, но, как и Гоббс, который подчиняет религию государству, Руссо настаивает на том, что как ни хорошо христианство, в государстве нужна иная, гражданская религия. Руссо точно следует Гоббсу, которого хвалит за подчинение религии власти светской [Руссо 2013: 232] и, как и Гоббс, который дозволял подданным частным образом верить во что угодно, Руссо допускает частный теизм, но для государства утверждает особую гражданскую веру:

> Если рассматривать религию в ее зависимости от общества, то она является либо общей, либо частной; кроме того, ее можно разделить на два вида, а именно: на религию человека и на религию гражданина. Первая, без храмов, без алтарей, без обрядов, сводится к внутреннему почитанию высшего Божества и из вечных обязанностей, внушенных моралью; она является чистой и простой религией Евангелия, подлинным теизмом и может быть названа естественным и божественным правом. <…> Но эта религия, поскольку она не находится в какой-либо особой зависимости от политического организма, оставляет за законами только ту силу, которой они обладают сами по себе, не добавляя к ним никакой другой; и по этой причине важнейшие узы отдельно взятого общества остаются неиспользованными. И более того, не привязывая сердца граждан к государству, она их отделяет от остальных земных привязанностей. Я не знаю ничего более противоречащего духу общества. <…> Так значит, существует чисто гражданский символ веры: его догматы именно суверену надлежит устанавливать, но не как догматы религии, но как суждение о том, что есть общежитие, не веря в которые невозможно быть хорошим гражданином и верным подданным. Не имея власти обязать кого бы то ни было верить в них, суверен может изгнать из государства любого, кто в них не верит; он вправе его изгнать, но не как безбожника, а как неспособного к общежитию и к искренней любви к законам, правосудию[12], к тому, чтобы пожертво-

12 В другом переводе: справедливость. La justice возможно переводить обоими словами, и не всегда ясно, что лучше выбрать.

> вать при необходимости своей жизнью ради долга. И если кто-нибудь, признав прилюдно эти самые догматы, поведет себя как тот, кто в них не верит, пусть его накажут смертью: он допустил самое серьезное преступление, солгав законам [Руссо 2013: 232-233, 234, 237].

В «Бесах» есть любопытный фрагмент, где Верховенский пересказывает Шигалева: «Каждый принадлежит всем, а все каждому. Все рабы и в рабстве равны» [Достоевский 1972-1990: X, 323]. Здесь в тексте Достоевского Руссо встречается с Гоббсом. Почему Верховенский выбирает такое необычное слово «принадлежать»? Ведь речь идет о *власти*. Когда 40 лет спустя Толстой будет рассуждать на эти темы, он выберет вполне логичное, привычное словоупотребление: «Когда среди 100 человек один **властвует** над 99, это несправедливо, это деспотизм; когда 10 **властвует** над 90, — это также несправедливо, это олигархия; когда же 51 **властвует** над 49 (и то только в воображении — в сущности же опять 10 или 11 из этих 51) — тогда это совершенно справедливо, — это свобода!» [Толстой]. Слово «принадлежать» получает свое объяснение из трактата Руссо, где он именно так рассуждает, как уже указывалось, о сути власти у Гроция и Гоббса, утверждая, что люди в понимании этих мыслителей — рабы: «Il est donc douteux, selon Grotius, si le genre-humain **appartient** à une centaine d'hommes, ou si cette centaine d'hommes **appartient** au genre-humain, & il paroît dans tout son livre pencher pour le premier avis: c'est aussi le sentiment de Hobbes» [Rousseau].

Кроме того, у слова «принадлежать» во французском языке есть и библейские коннотации. «Et quiconque vous donnera à boire un verre d'eau en mon nom, parce que **vous appartenez à Christ**, je vous le dis en vérité, il ne perdra point sa recompense» [Mark 9:41]. В русском переводе этот оттенок теряется: «И кто напоит вас чашею воды во имя Мое, потому что вы Христовы, истинно говорю вам, не потеряет награды своей»[13].

Шигалев и Верховенский следуют Руссо и Гоббсу во всем, в том числе и в безграничном деспотизме, который выходит из безграничной свободы. При всем пафосе Руссо в пользу свободы он замечает: «У греков все то, что народ намеревался сделать, он делал самосто-

---

[13] То же самое в церковнославянском переводе: «Иже бо аще напоит вы чашею воды во имя Мое, яко Христовы есте, аминь глаголю вам, не погубит мзды своея».

ятельно, и он постоянно собирался на площади. Он жил при мягком климате, не был алчным, **на него работали рабы, а его основным делом стало сохранение своей свободы**[14]. Не имея подобных преимуществ, как сохранить сходные права? <...> Как! Свобода становится прочной, лишь опираясь на рабство? Возможно. Крайности сходятся» [Руссо 2013: 199-200].

То, что «прекраснодушному» Руссо и не столь прекраснодушному Гоббсу следуют Верховенский и Шигалев, неудивительно. Но и теория Шатова, казалось бы, узконациональная, также в основе своей, сводящей Бога до народа (как оценивает это Ставрогин) или народ возносящей до Бога (как оценивает ее сам Шатов), тоже восходит (в интерпретации Ставрогина) к Руссо, а через него (в интерпретации Шатова) к Гоббсу. Заметим, что здесь Достоевский пишет «Бог» с заглавной буквы, потому что речь действительно идет о трансцендентном христианском Боге, отодвинутом в номинальность[15] у обоих европейских мыслителей.

Размышляя о первоначальной теократии, Руссо говорит следующее:

> Поначалу у людей не было иных правителей, кроме богов, ни иного правления кроме теократического. Они руководствовались соображением Калигулы[16] и при этом размышляли правиль-

---

[14] Аристотель в «Политике» писал: «Необеспеченному человеку невозможно управлять хорошо и иметь для этого достаточно досуга» [Платон. Аристотель 2003: 373].

[15] Слово номинальность здесь используется и в повседневном значении, как нечто, не имеющее реальной силы, потому что именно номинальными были все реверансы рассматриваемых философов в сторону Бога и христианства, и в философском смысле, как отсылающее к номинализму в противоположность реализму. О роли победы номинализма в том, что Бог оказался отодвинутым в непознаваемую трансценденцию, см. [Гайденко 1997].

[16] Кроме Филона, можно привести и следующую цитату из «Калигулы» Светония: «Немногого недоставало, чтобы он тут же принял диадему и видимость принципата обратил в царскую власть. Однако его убедили, что он возвысился превыше и принцепсов и царей. Тогда он начал притязать уже на божеское величие. Он распорядился привезти из Греции изображения богов, прославленные и почитанием и искусством, в их числе даже Зевса Олимпийского, – чтобы снять с них головы и заменить своими. Палатинский дворец он продолжил до самого форума, а храм Кастора и Поллукса превратил в его прихожую и часто стоял там между статуями близнецов, принимая божеские почести от посетителей; и некоторые величали его Юпитером Латинским. Мало того, он посвятил своему божеству особый храм, назначил жрецов, установил изысканнейшие жертвы. В храме он поставил свое изваяние в полный рост и облачил его в собственные одежды. Должность главного жреца отправляли поочередно самые богатые граждане, соперничая из-за нее и торгуясь. <...> По ночам, когда сияла полная луна, он неустанно звал ее к себе в объятья и на ложе, а днем разговаривал наедине с Юпитером Капитолийским: иногда шепотом, то

> но. Лишь вследствие долговременного искажения мыслей и чувств люди решились признать своим хозяином себе подобного и тешили себя надеждой на то, что все будет хорошо. Поскольку именно богов ставили во главе политического сообщества, из этого последовало то, что богов стало почти столько же, сколько народов. Два чуждых друг другу народа, почти враждебных, долго не могли признать одного и того же господина; две армии, вступившие в битву, не желали подчиниться одному и тому же правителю. Итак, благодаря разделению на нации возник политеизм, а из него религиозная и гражданская нетерпимость: последняя, как будет показано ниже, является естественным образом также и религиозной. Прихоть, следуя которой греки искали своих богов у варварских народов, возникла из-за того, что они считали себя по природе суверенными властителями народов. Но в наши дни достойна насмешки ученость, которая обсуждает вопросы тождества богов у различных наций: как будто Молоха, Сатурна и Кроноса можно было считать одним и тем же богом! Как будто Баал финикийцев, Зевс греков и Юпитер римлян были одним и тем же существом! Как будто могло быть что-то общее у выдуманных существ, носивших различные имена! [Руссо 2013: 228-229]

Отрицание сравнительной мифологии у Руссо основывается именно на том, что можно наиболее лаконично выразить словами Шатова: «бог есть синтетическая личность всего народа», а, следовательно, у разных народов совершенно не может быть одинаковых богов. Оставляя в стороне тот факт, что Руссо весьма своеобразно понимает политеизм, боги у него трактуются как воплощение национальной идентичности народов. Война в понимании Руссо всегда есть предприятие религиозное, и подчиниться другому народу — значит подчиниться его богам. При этом Руссо, опять же, искажает историческую истину. Любимый им Древний Рим мог принять культы других богов, например, Митры, Изиды и т.д. Но каковы бы ни были факты истории, Руссо выстраивает отношение «бог=народ», и поэтому подчинение одного народа другому также равняется подчинению богам народа-победителя. Весь пафос описания войны, каковая, по Руссо, является непременно религиозной, весь-

наклоняясь к его уху, то подставляя ему свое, а иногда громко и даже сердито. Так, однажды слышали его угрожающие слова: — Ты подними меня, или же я тебя... а потом он рассказывал, что бог, наконец, его умилостивил и даже сам пригласил жить вместе с ним» [Светоний 1964: 112]

ма напоминает пафос теории Шатова, где утверждение народа равняется утверждению его бога:

Шатов	Руссо
Всякий народ до тех пор только и народ, пока имеет своего **б**ога особого, а всех остальных на свете **б**огов исключает без всякого примирения; пока верует в то, что своим **б**огом победит и изгонит из мира всех остальных **б**огов.	Два чуждых друг другу народа, почти враждебных, долго не могли признать одного и того же господина; две армии, вступившие в битву, не желали подчиниться одному и тому же правителю.

В монологе Шатова Достоевский восстанавливает логику, на самом деле отсутствующую в рассуждении Руссо. Рассмотрим последовательность утверждений Руссо: 1) первоначальное правление было теократическим и правильным; 2) искажение[17] привело к тому, что людьми стали править люди; 3) христианство, пришедшее на смену язычеству, хорошо, но годится только для внутреннего употребления каждой отдельной личности, потому что отрывает человека от государства; 4) государству требуется гражданская религия. Как только Руссо делает шаг 3), отрицая пригодность христианства для государства, на шаге 4) он должен вернуться либо к шагу 2), но этот шаг есть извращение мыслей и чувств, либо к шагу 1), т.е. правильному теократическому государству, где суверен есть бог, воплощающий в себе идентичность народа. Не делая этого шага в своем трактате, Руссо лукавит, но за него этот шаг сделают другие. В частности, именно этот шаг делает Шатов в своей теории. Крайняя националистическая теория Шатова естественным образом вытекает из рассуждений прекраснодушного просветителя Руссо.

[17] «Les hommes n’eurent point d’abord d’autres rois que les Dieux, ni d’autre Gouvernement que le théocratique. Ils firent le raisonnement de Caligula, & alors ils raisonnoient juste. Il faut une longue altération de sentimens & d’idées pour qu’on puisse se résoudre à prendre son semblable pour maître, & se flatter qu’on s’en trouvera bien» [Rousseau]. История перевода любого текста на другие языки весьма познавательна с точки зрения изучения принимающей культуры. Так, французское «alors» переведено на русский как «тогда», а на английский «at that period», т.е. «для того времени». Оба толкования возможны, но имеют разное значение. «Altération» переведено на русский как «искажение», а на английский как «change», «изменение» [Rousseau 2017: 67]. Таким образом, происходящий процесс рисуется как естественный для англоязычного читателя и как противоестественный для русского. Словарь Лярусс определяет слово «altération» как «Changement qui dénature l'état normal de quelque chose: Altération des faits» (изменение, которое искажает нормальное состояние чего-то: искажение фактов) [Larousse].

Герои-теоретики Достоевского не берут свои идеи из воздуха и не берут их из русской мысли. Эти идеи принадлежат европейским мыслителям, которые в своих трудах позволяют себе логические пропуски, упущения, противоречия. Достоевский безжалостно отмечает эти пропуски и противоречия, восстанавливает пропущенные логические связи и шаги и показывает единственно возможный логический вывод ровно из тех построений, которые изложили европейские мыслители. Даже идея народа-богоносца Шатова в той форме, в какой он ее излагает, коренится во французском Просвещении, а не в славянофильских и почвеннических воззрениях Достоевского.

У почвенничества Достоевского были свои проблемы, но проблемы иного рода. О них писал, в частности, Н. Бердяев после революции 1917 г.:

> Как почвенник и своеобразный славянофил, Достоевский видел в русском народе противоядие против соблазнов революционного атеистического социализма. Он исповедовал религиозное народничество. Я думаю, что вся эта религиозно-народническая, почвенно-славянофильская идеология Достоевского была его слабой, а не сильной стороной и находилась в противоречии с его гениальными прозрениями, как художника и метафизика. Сейчас можно даже прямо сказать, что Достоевский ошибся, что в русском народе не оказалось противоядия против антихристовых соблазнов той религии социализма, которую понесла ему интеллигенция. Русская революция окончательно сокрушила все иллюзии религиозного народничества, как и всякого народничества [Бердяев 1990: 71].

Но каковы бы ни были проблемы с идейными воззрениями самого Достоевского, его собственные взгляды резко отличаются от идеологем его героев, построенных исключительно на пылко воспринятой и логически продуманной и развитой философии европейского Просвещения. Достоевский действительно был, по выражению А.Л. Бема, гениальным читателем, который, не останавливаясь на броских фразах, к которым сводятся для многих знаменитые философские трактаты, видел глубинные выводы из провозглашаемых прекрасных фраз. Достоевский также видел, что в европейской культуре ни одна, даже самая возвышенная идея, не остается не доведенной до абсурда и иногда до своей противопо-

ложности. Но в случае с Руссо теория Шатова представляет собой строго логический вывод из его слов. И, парадоксальным образом, внешне совершенно почвенническая идея Шатова оказывается на самом деле сугубо европейским заимствованием, логически примененным к России.

Анализ теории Шатова в контексте философии Руссо позволяет снова задаться общекультурными вопросами, которые формулировались в начале статьи, а также сделать один важный вывод применительно к чтению произведений Достоевского.

Вопрос культурно-идеологического свойства состоит в том, насколько «почвенническими», т.е. исконными являются идеи, которые мы таковыми считаем? В первую очередь это относится к идеям революции, опровержению которых посвящены «Бесы». Сравнение «почвеннической» теории Шатова и трактата Руссо позволяет еще раз по-новому взглянуть на проблематику заимствования, трансформации, укоренения и восприятия идей. Это вопрос, которым сегодня снова задается русская культура, размышляя о причинах русской революции 1917 г. и о том, можно ли называть эту революцию «русской». Но если революционные идеи и пришли в Россию с Запада, почему же они так легко возросли на русской почве? Ответы на этот вопрос можно увидеть в разных произведениях Достоевского, но не они сегодня являются предметом моего рассмотрения[18].

В данной статье наибольшую актуальность имеет вывод, который можно сделать применительно к художественным принципам Достоевского. Этот вывод состоит в том, что, во-первых, всякое совпадение между его личными идеями и идеями его героев на уровне словоупотребления необходимо рассматривать на предмет понятийного содержания внешне совпадающих понятий. Так, никто не будет спорить с тем фактом, что средневековый философский «реализм» и литературный реализм XIX в. — два совершенно разных понятия, а девиз символистов рубежа XIX-XX вв. «от реального к более реальному» сближает их искусство, скорее, со средневековыми универсалистами, чем с непосредственными предшественниками поэтов Серебряного века. Подобным же образом фраза «народ — это тело божие» обретает совершенно разный смысл, если под богом мы понимаем коллективную идентичность народа, как это дела-

[18] Попытка ответить на этот вопрос была предпринята мной в предыдущей работе [Ковалевская 2018].

ет Шатов, или личного Бога Ветхого и Нового заветов. Полифония и диалог Достоевского уже стали общим местом достоеведения, но Достоевский не просто спорит со своими героями или сам с собой — он «проигрывает» в своих романах возможные искажения своих же идей, чтобы предупредить их будущие искажения вне своих произведений.

Этот тезис приводит нас ко второму выводу, а именно, что искажение идей является важным художественно-философским принципом самого Достоевского. Ранее в «Идиоте» князь Мышкин рассуждал об этом феномене:

> Я только хотел сказать, что искажение идей и понятий <...> встречается очень часто, есть гораздо более общий, чем частный случай, к несчастию. И до того, что если б это искажение не было таким общим случаем, то, может быть, не было бы и таких невозможных преступлений, как эти... <...> Я сам знаю, что преступлений и прежде было очень много, и таких же ужасных; я еще недавно в острогах был, и с некоторыми преступниками и подсудимыми мне удалось познакомиться. Есть даже страшнее преступники, чем этот, убившие по десяти человек, совсем не раскаиваясь. Но я вот что заметил при этом: что самый закоренелый и нераскаянный убийца все-таки знает, что он *преступник*, то есть по совести считает, что он не хорошо поступил, хоть и безо всякого раскаяния. И таков всякий из них; а эти ведь, о которых Евгений Павлыч заговорил, не хотят себя даже считать преступниками и думают про себя, что право имели и... даже хорошо поступили, то есть почти ведь так. Вот в этом-то и состоит, по-моему, ужасная разница. И заметьте, все это молодежь, то есть именно такой возраст, в котором всего легче и беззащитнее можно подпасть под извращение идей [Достоевский 1972-1990: VIII, 279-280].

Позже, уже позже, в «Подростке», Петя Тришатов, мечтающий написать сцены из «Фауста», дает примечательное описание своей мечты:

> Я все создаю сцену в соборе, так, в голове только, воображаю. Готический собор, внутренность, хоры, гимны, входит Гретхен, и знаете — хоры средневековые, чтоб так и слышался пятнадцатый век. Гретхен в тоске, сначала речитатив, тихий, но ужасный, мучительный, а хоры гремят мрачно, строго, безучастно:

> Dies irae, dies illa!
>
> И вдруг — голос дьявола, песня дьявола. Он невидим, одна лишь песня, рядом с гимнами, вместе с гимнами, **почти совпадает с ними, а между тем совсем другое** — как-нибудь так это сделать. Песня длинная, неустанная, это — тенор, непременно тенор. Начинает тихо, нежно: «Помнишь, Гретхен, как ты, еще невинная, еще ребенком, приходила с твоей мамой в этот собор и лепетала молитвы по старой книге?» [Достоевский 1972-1990: XIII, 352][19]

Искажений идей оказывается постоянным мотивом творчества Достоевского в двойном качестве. Это предмет напряженного размышления многих его героев. При этом искаженные идеи могут не терять внешнего сходства со своими изначальными формами («почти совпадает с ними»), но одновременно оказываться противоположными им по сути («а между тем совсем другое»). Проблема сходства противоположностей расширяется и из философской превращается в философско-религиозную и упирается в проблему спасения души и необходимости услышать нужный голос.

Кроме того, несмотря на то что Достоевский признавал опасность и риск подобного искажения, тем не менее он сам постоянно «извращает» свои же идеи. Как уже говорилось, «искажение идей» становится художественно-философским приемом творчества Достоевского. Писатель ставит читателя в затруднительное положение, с одной стороны, доверяя ему, а с другой, рискуя, что читатель сделает неверный выбор и встанет не на сторону его идеи, а на сторону ее искажения или даже объединит их, что, собственно, зачастую и происходит применительно к теории Шатова. Однако такой рискованный подход укоренен в христианской философской и религиозной антропологии Достоевского. Основной посыл его творчества, основная мысль и задача, которые разворачиваются во всю сложность его многослойного текста, состоят в двух заповедях Христа: «Иисус отвечал ему: первая из всех заповедей: “слушай, Израиль! Господь Бог наш есть Господь единый; и возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим, и всею душою твоею, и всем разумением твоим, и всею крепостию твоею”, — вот первая заповедь! Вторая подобная ей: “возлюби ближнего твоего, как самого себя”. Иной большей сих заповеди нет» (Мк 12:29-31). Вторая заповедь невоз-

[19] Я признательна Т.А. Касаткиной, напомнившей эту фразу Достоевского на Чтениях в Петербургском музее Ф.М. Достоевского.

можна без первой, но первая воплощается во второй, потому что «кто говорит: “я люблю Бога”, а брата своего ненавидит, тот лжец» (1 Ин 4:20)». По Достоевскому, возлюбить человека как самого себя можно, только увидев в другом такие же «образ и подобие Божие», которые запечатлены в своем человеческом «я». Но это означает также признание за другими равной свободы и свободы ошибаться. Богословы утверждают, что Бог творит свободно, из преизобилия любви, и допустил грехопадение, чтобы не ущемлять свободу человека, не делать его автоматом, не способным на ответную свободную, а не вынужденную любовь. Поэтому утверждение свободы человека — всегда риск, но без этого риска невозможен человек. Подобно тому, как Достоевский утверждал свободу человека в своих художественных произведениях и признавал, говоря словами Бахтина, равенство голосов героев, он признает и своего читателя не объектом проповеди, но свободным собеседником, который может сделать свои выводы из предлагаемых ему слов. Несомненно, у Достоевского есть своя задача и идея, которую он хочет сообщить читателю (поэтому концовка «Преступление и наказания» не является «монологической» и художественной неудачей Достоевского). Но он также хочет, чтобы читатель понял и свободно выбрал именно то, что хотел бы сказать ему сам Достоевский. Это риск для художника и ответственность для читателя, но тем-то и прекрасен и ценен Достоевский, что он готов пойти на такой риск.

Список литературы

Бердяев 1990 – *Бердяев Н.А.* Духи русской революции // Из глубины. Сборник статей о русской революции. М.-СПб.: УМСА-Press, 1990. С. 55-89.

Светоний 1964 – *Гай Светоний Транквил.* Жизнь двенадцати цезарей. М.: Наука, 1964. 462 с.

Гайденко 1997 – *Гайденко П.П.* Волюнтативная метафизика и новоевропейская культура // Три подхода к изучению культуры. М.: Изд-во МГУВ, 1997. С. 5-75.

Гоббс 2001 – *Гоббс Т.* Левиафан. М.: Мысль, 2001. 478 с.

Достоевский 1871 – *Достоевский Ф.М.* Бесы // Русский вестник. 1871. Вып. 94. С. 72-144.

Достоевский 1972–1991 – *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений в 30-ти тт. Л.: Наука, 1972-1991.

Ковалевская 2018 – *Ковалевская Т.В.* Два народа: Достоевский о торжестве и провале русской революции // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2018. № 1. С. 79-96.

Криницын – *Криницын А.Б.* Творчество Достоевского в контексте европейской литературы. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.portal-slovo.ru/philology/42345.php

Лукьянец 2003 – Лукьянец И.В. Миф о Ж.-Ж. Руссо и «Неточка Незванова» Ф. М. Достоевского // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2003. Вып. 1. С. 87-91

Платон. Аристотель 2003 – *Платон. Аристотель.* Политика. Наука об управлении государством. М.: ЭКСМО, СПб.: TERRA FANTASTICA, 2003. 860 с.

Руссо 2013 – *Руссо Ж.-Ж.* Политические сочинения. СПб.: Восток, 2013. 640 с.

Степанян 1992 – *Степанян К.А.* Достоевский и язычество. Москва – Смоленск: ВБПХЛ, 1992. 96 с.

Степанян 2009 – *Степанян К.А.* Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. СПб.: Крига, 2009. 398 с.

Толстой – *Толстой Л.Н.* Закон насилия или закон любви. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_1230.shtml

Филон – *Филон Александрийский.* О добродетелях (Книга I: «О посольстве к Гаю»). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://khazarzar.skeptik.net/books/philo/legatio.htm

Copleston 1994 – *Copleston F.A.* History of Philosophy. Volume V: Modern Philosophy. The British Philosophers from Hobbes to Hume. NY: Doubleday, 1994. 440 p.

Farrer 1973 – *Farrer A.* Free Will in Theology // Dictionary of the History of Ideas; Studies of Selected Pivotal Ideas. Philip P. Wiener et al., ed. NY: Charles Scribner's Sons, 1973. Vol. II. Pp. 242-248.

Hobbes – *Hobbes T.* Leviathan. [Electronic resource]. – Available at: http://www.gutenberg.org/files/3207/3207-h/3207-h.htm#link2H_4_0446

Kantorowicz 1997 – *Kantorowicz E.* The King's Two Bodies. Princeton: Princeton University Press, 1997. 568 p.

Larousse – *Larousse.* [Electronic resource]. – Available at: URL: https://larousse.fr/dictionnaires

Plowden 1588 — *Plowden E.* Les Commentaries, ou Reports de Edmund Plowden. London, 1588. [Electronic resource]. — Available at: https://www.bl.uk/collection-items/the-kings-two-bodies-in-edmund-plowdens-reports-1588

Rousseau — *Rousseau, J.-J.* // Rousseau Online. [Electronic resource]. — Available at: https://www.rousseauonline.ch/pdf/rousseauonline-0004.pdf

Rousseau 2017 — *Rousseau J.-J.* The Social Contract. Translated by Jonathan Bennett. 2017. [Electronic resource]. — Available at: http://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/rousseau1762.pdf

Shimizu 2006 — *Shimizu Takayoshi.* Two Kingdoms of Darkness: Hobbes and Dostoevsky // Dostoevsky Studies. 2006. Is. 10. Pp. 115-122.

References

Бердяев 1990 — Berdiaev N.A. *Dukhi russkoi revoliutsii* ["The Spirits of the Russian Revolution"]. Iz glubiny. Sbornik statei o russkoi revoliutsii [From the Depths. A Collection of Articles about the Russian Revolution]. Moscow-St. Petersburg, УМСА-Press Publ., 1990. Pp. 55-89. (In Russ.)

Copleston 1994 — Copleston F. *A History of Philosophy. Volume V: Modern Philosophy. The British Philosophers from Hobbes to Hume*. New York, Doubleday, 1994. 440 p.

Достоевский 1871 — Dostoevskii F.M. *Besy* [The Devils]. Russkii vestnik [Russian Messenger]. 1871 (94). Pp. 72-144. (In Russ.)

Достоевский 1972–1991 — Dostoevskii F.M. *Polnoe sobranie sochinenii v 30-ti tt.* [Complete Works in 30 vols.] Leningrad, Nauka Publ., 1972-1991. (In Russ.)

Farrer 1973 — Farrer A. *Free Will in Theology. Dictionary of the History of Ideas; Studies of Selected Pivotal Ideas.* Philip P. Wiener et al., ed. New York, Charles Scribner's Sons, 1973. Vol. II. Pp. 242-248.

Филон — Filon Aleksandriiskii [Philo of Alexandria]. *O dobrodeteliakh (Kniga I: «O posolstve k Gaiu»)* [On the Virtues. (Book I. On the Embassy to Gaius)]. [Electronic resource]. — Available at: http://khazarzar.skeptik.net/books/philo/legatio.htm (In Russ.)

Гайденко 1997 — Gaidenko P.P. *Voliuntativnaia metafizika i novoevropeiskaia kultura* [Voluntative Metaphysics and New European Culture]. Tri podkhoda k izucheniiu kultury [Three Approaches to Studying Culture]. Moscow, Izd-vo MGUV Publ., 1997. Pp. 5-75. (In Russ.)

Светоний 1964 — Gaius Suetonius Tranquillus. *Zhizn dvenadtsati tsezarei* [The Twelve Caesars] Moscow, Nauka Publ., 1964. 462 p. (In Russ.)

Гоббс 2001 — Hobbes T. *Leviafan* [Leviathan]. Moscow, Mysl' Publ., 2001. 478 p. (In Russ.)

Hobbes — Hobbes T. *Leviathan*. [Electronic resource]. — Available at: http://www.gutenberg.org/files/3207/3207-h/3207-h.htm#link2H_4_0446

Kantorowicz 1997 — Kantorowicz E. *The King's Two Bodies*. Princeton, Princeton University Press, 1997. 568 p.

Ковалевская 2018 — Kovalevskaia T.V. *Dva naroda: Dostoevsky o torzhestve i provable russkoi revoliutsii* [Two Peoples: Dostoevsky on the Triumph and Failure of the Russian Revolution]. Dostoevsky i mirovaia kultura. Filologicheski zhurnal [Dostoevsky and World Culture. A Philological Journal]. 2018 (1). Pp. 79-96. (In Russ.)

Криницын — Krinitsyn A.B. *Tvorchestvo Dostoevskogo v kontekste evropeiskoi literatury* [Dostoevsky's Works in the Context of European Literature]. [Electronic resource]. — Available at: https://www.portal-slovo.ru/philology/42345.php

Larousse — Larousse. [Electronic resource]. — Available at: https://larousse.fr/dictionnaires

Лукьянец 2003 — Lukianets I.V. *Mif o Zh. -Zh. Russo i "Netochka Nezvanova" F. M. Dostoevskogo* [The Myth of J.-J. Rousseau and Dostoesky's "Netochka Nezvanova"]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv [The Bulletin of St. Petersburg State University of Culture and Arts]. 2003. Is. 1. Pp. 87-91. (In Russ.)

Платон. Аристотель 2003 — Plato. Aristotle. *Politika. Nauka ob upravlenii gosudarstvom* [Politics. The Science of Governing the State]. Moscow, St. Petersburg, EKSMO Publ., TERRA FANTASTICA Publ., 2003. 860 p. (In Russ.)

Plowden 1588 — Plowden E. *Les Commentaries, ou Reports de Edmund Plowden*. London, 1588. [Electronic resource]. — Available at: URL: https://www.bl.uk/collection-items/the-kings-two-bodies-in-edmund-plowdens-reports-1588

Руссо 2013 — Rousseau J.-J. *Politicheskie sochineniia* [Political Works]. St. Petersburg, Vostok Publ., 2013. 640 p. (In Russ.)

Степанян 1992 — Stepanian K.A. *Dostoevskii i iazychestvo* [Dostoevsky and Paganism]. Smolensk, VBPHL Publ., 1992. 96 p. (In Russ.)

Степанян 2009 — Stepanian K.A. *Iavlenie i dialog v romanakh F.M. Dostoevskogo* [The Appearance and the Dialog in F.M. Dostoevsky's Novels]. St. Petersburg, Kriga Publ., 2009. 398 p. (In Russ.)

Толстой — Tolstoi L.N. *Zakon nasiliia ili zakon liubvi* [The Law of Violence or the Law of Love]. [Electronic resource]. — Available at: http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_1230.shtml (In Russ.)

Rousseau — Rousseau, J.-J. *Rousseau Online*. [Electronic resource]. — Available at: https://www.rousseauonline.ch/pdf/rousseauonline-0004.pdf

Rousseau 2017 — Rousseau J.-J. *The Social Contract*. Translated by Jonathan Bennett. 2017. [Electronic resource]. — Available at: http://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/rousseau1762.pdf

Shimizu 2006 — Shimizu T. *Two Kingdoms of Darkness: Hobbes and Dostoevsky*. Dostoevsky Studies. 2006. Is. 10. Pp. 115-122.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-82-103
УДК 82+821.161.1
ББК 83+83.3(2=411.2)

Кэрол Аполлонио

О демонах и дверях: проблема онтологии Раскольникова

Carol Apollonio

On Devils and Doors: Raskolnikov's Ontology Problem

Эта статья начала свою жизнь как доклад, прочитанный на XVI Симпозиуме Международного общества Достоевского в Гранаде в 2016 г. Посвящаю статью памяти любезного и глубокоуважаемого коллеги Карена Ашотовича Степаняна. Карен Ашотович прочитал доклад после Симпозиума и дал ценнейшие замечания, которые я содержала в уме и в сердце, готовя статью для печати. Я ему бесконечно благодарна. Все ошибки в статье остаются полностью на совести автора. — К.А.

Об авторе: Кэрол Аполлонио, доктор филологических наук, преподаватель практики славянских и евразийских исследований, Дюкский университет, Дарем (Северная Каролина), США.
E-mail: flath@duke.edu

Аннотация: Шокирующее описание чудовищного преступления Раскольникова и туманность приведших к нему причин породили мощную и влиятельную традицию чтения романа «Преступление и наказание», фокусирующую внимание читателя на этической проблематике. Ключ к эмоциональному эффекту, производимому романом, заключается в манипуляциях, совершаемых Достоевским с точкой зрения читателя: читатель имеет доступ к внутреннему процессу мышления и переживаний героя и оказывается склонен сочувствовать ему, по сути — этически вовлекается в убийство. Данная статья рассматривает точку зрения как ключ к онтологическим вопросам: каково отношение Раскольникова к материальному миру, насколько он в нем «обустроен»? Как читатель различает то, что действительно происходит, и то, что может оказаться всего лишь изложением фантазий героя? Раз задавшись вопросом: «Кто видел Раскольникова по дороге к месту преступления и после, на пути домой?»,

читатель в процессе пристального чтения ключевых сцен оказывается перед необходимостью поставить под вопрос свои самые существенные заключения о мире романа — а затем и о мире за его пределами. Существует ли обиженная девочка, которую Раскольников видит на улице после получения письма от матери? Или тяжкие мысли героя о бедах его сестры и о Соне Мармеладовой заставляют ее соткаться перед ним из воздуха? В самом ли деле Раскольников слышит в трактире разговор об убийстве старухи-процентщицы, или он примысливает себе его? Дело не только в том, что детали этих сцен соответствуют его самым глубинным мыслям и желаниям; Достоевский тщательно оформляет их, заставляя читателя вспомнить о других его тщательно структурированных художественных произведениях, например о «Мужике Марее» и его системе повествовательных рамок, посредством которых автор (повествователь) движется внутрь сквозь глубинные слои своей души, пока не обретает там наконец свою историю. Для достижения этого эффекта ключевым оказывается отчуждение героя от человеческого сообщества: без укорененности в нем мы обнаруживаем себя в лиминальной (пограничной, пороговой) зоне, в фантастическом мире, где в отчаянном стремлении обрести другого мы создаем себе воображаемых других. Наиболее очевидно этот эффект проявляется в явлении чёрта Ивану Карамазову в романе «Братья Карамазовы».

Ключевые слова: Достоевский, «Преступление и наказание», Раскольников, онтология, фантастический реализм, точка зрения.

Для цитирования: Аполлонио К. О демонах и дверях: проблема онтологии Раскольникова // Достоевский и мировая культура. 2019. № 1(5). С. 82-103.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-82-103

About the author: Carol Apollonio, Doctor of Philological Sciences, Professor of the Practice of Slavic and Eurasian Studies, Duke University, Durham, NC, USA.

E-mail: flath@duke.edu

Abstract: In the novel *Crime and Punishment*, the shocking description of Raskolnikov’s crime and the mystery of its motivation have inspired a strong tradition of ethically-focused readings. The key to the novel’s emotional effect lies in Dostoevsky’s manipulation of point of view: from inside Raskolnikov’s head the reader sympathizes with the murder and thus is ethically complicit. The current article considers point of view as a key to ontological questions: what is the hero’s grounding in the material world? How does the reader know what actually takes place, and what might simply be a narration of the hero’s fantasies? Asking who sees Raskolnikov on his pathway to and from the murder, this close reading of key scenes calls into question basic assumptions that readers make about the world of the novel, and by extension about the world beyond the novel. Does the abused girl that Raskolnikov sees on the street after receiving his mother’s letter actually exist? Or do his thoughts about his sister’s predicament and about Sonya Marmeladova conjure her up out of thin air? Did Raskolnikov actually overhear a conversation about murdering the pawnbroker in a tavern or did he fantasize the conversation? Not only do the details of these scenes match his inner thoughts and desires; Dostoevsky’s narrator’s careful framing of them reminds the reader of other carefully constructed fictional frames in other works, such as “Peasant Marei”, where the author (with his narrator) moves inward through the deep layers of his psyche until he finds his

story there. Absolutely key to this effect is the protagonist's separation from human community: without grounding in relationship, we find ourselves in a liminal, fantastical world where in a desperate quest for company we create imaginary companions. This process culminates in the materialization of Ivan Karamazov's devil in *The Brothers Karamazov*.

Key words: Dostoevsky, Crime and Punishment, Raskolnikov, ontology, fantastic realism, point of view.

For citation: Apollonio C. On Devils and Doors: Raskolnikov's Ontology Problem. *Dostoevsky and World Culture*. 2019. № 1(5). Pp. 82-103.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-82-103

I. The Problem

How does Raskolnikov get away with his crime? Dostoevsky strews his path with potential obstacles, evidence and people. How is it, given the throngs of potential witnesses, the criminal's sloppiness, the utter chance that directs his actions, his erratic behavior and self-incriminations, and the suspicions of many of the people around him, how is it that no one is able to prove his guilt? An important answer, of course, is that Dostoevsky needs his hero to suffer the moral consequences of his crime. If Raskolnikov could be conclusively identified as the murderer, then Porfiry Petrovich and the others could simply index the evidence to the criminal, and bring him to justice. But in that case Raskolnikov's conscience, and his entire spiritual, psychological, and emotional being, would remain untouched. *Crime and Punishment* attacks the idea that justice is a matter of determining the facts and applying a legal formula. Justice is a matter of conscience. To communicate his message, Dostoevsky masterfully manipulates point of view. By taking his reader into his protagonist's mind and showing us the world as he sees it, Dostoevsky is exploring the relationship between the inner emotional and psychological life of the individual — which remains hidden from view — and the superficial physical features that are visible to others. The boundary between self and other is problematical, and the problem is momentous. Raskolnikov's ability to get to the murder scene unnoticed and commit the brutal acts with the door wide open and yet escape detection bears with it an

element of the fantastic. Might the hero have certain properties that render him invisible to others? The question leads us into murky territory of character, vision, ontology, and Dostoevsky's own unique brand of fantastic realism. And the key is point of view.

II. Ethics: "Egoism" and Point of View

Dostoevsky's focus on human relationships naturally sends readers down the very productive path of ethics. His protagonists suffer an ego problem. They are profoundly selfish, and their selfishness isolates them from others; their challenge is to overcome this solipsism and find community. I propose that we step back from Raskolnikov's point of view, and try to envision the course of events from the perspective of others — primarily those who love him — Razumikhin, his mother, Dunya, and Sonya (and Nastasya). If we do take their point of view, then what most strikes us is Raskolnikov's utter selfishness, his failure of empathy, his inability to recognize others as integral human beings. Consider Sonya. Here is a girl forced into prostitution, who loses both her father and stepmother, who is viciously slandered by a powerful and malicious man, whose loved ones are thrown out onto the street, and who abruptly becomes the sole guardian of three small children who are not even blood relations, all within the course of a few days. What has her boyfriend Raskolnikov been doing all this time besides popping in now and then? This vicious axe murderer has been walking around in a fog for days feeling sorry for himself. He is utterly oblivious to anything beyond his own inner drama. At one point, after a night wandering the streets, Raskolnikov "recalled that this was the day fixed for Katerina Ivanovna's funeral, and he was relieved to have missed it. Nastasya brought him some food; he ate and drank with relish <…>" [Dostoevsky 2014: 416][1](«Он вспомнил, что в этот день назначены похороны Катерины Ивановны, и обрадовался, что не присутствовал на них. Настасья принесла ему есть; он ел и пил с большим аппетитом <…>» [Достоевский 1972–1990: VI, 338]). Instead he stays home while Nastasya feeds him; in the meantime Svidrigailov is making the funeral arrangements, taking care of the orphans and Sonya. Dostoevsky's reader is mostly inside Raskolnikov's head, and therefore may not consider the suffering he must be causing his loved ones, or adequately appreciate their extraordinary patience and

1 All English translations of *Crime and Punishment* are cited from this edition unless otherwise noted.

love. A more balanced, dare I say, *realistic* perception of events, entails taking a different point of view.

Raskolnikov's ego problem reflects a particular cultural context — the clash between Russian and Western values. In Russian, egoism and selfishness are the same thing («эгоизм»). Russian uses the English word for solipsism: солипсизм. Even on the level of language, Russian culture treats selfishness as an alien concept. Raskolnikov's plot demonstrates the toxic consequences of the importation of Western individualism into the Russian context: infected with this alien idea, the character becomes detached from his community and city, and himself becomes an abstraction.

Dostoevsky creates egoists like Raskolnikov, and opposes to them "paragons of moral virtue" such as Sonya Marmeladova, Zosima, and Prince Myshkin [Scanlan 2002: 81], as James Scanlon puts it. Dostoevsky's characters represent antipodes on an ethical scale running from the great evil of egoism to the great good of altruism. The human tragedy, as Dostoevsky says when he writes about Masha lying there on the table, is that pure altruism and renunciation of the ego is impossible on earth: "The law of the self is binding on earth. The *I* gets in the way"[2] («Закон личности на Земле связывает. *Я* препятствует» [Достоевский 1972–1990: XX, 172]). His novels chronicle the suffering of the ego that cannot renounce itself and the impact of this predicament on human community.

III. Ontology and The Fantastic

Dostoevsky's concern for moral values has naturally focused readers' attention on ethics. Without denying the centrality of ethics in his works, I hope to focus narrowly on the question of ontology — that is, how Dostoevsky's art raises questions of being and reality. What does it mean to be "real"? Am I real?

"Ontology is the philosophical study of being in general, or of what applies neutrally to everything that is real <...>. The fundamental question, of course, has the form, 'Are there Xs?' or 'Do Xs exist?'"[3]

Martin Heidegger addresses in great detail the problem of being and our grounding in it. For our purposes we may steal his concept of Dasein, "Being there," noting among its many nuances that

[2] This translation is mine.

[3] See [Simons].

> a human being cannot be taken into account except as being an existent in the middle of a world amongst other things (Warnock 1970), that Dasein is 'to be there' and 'there' is the world. To be human is to be fixed, embedded and immersed in the physical, literal, tangible day to day world. (Steiner 1978) [Hornsby].

> Heidegger argues that to be Dasein at all means to Be-with: <...> (*Being and Time* 26: 163). <...> Ordinary experience establishes that each of us is often alone. But of course Heidegger is thinking in an *ontological* register. <...> It's because Dasein has Being-with as one of its essential modes of Being that everyday Dasein can experience being alone. Being-with is thus the a priori transcendental condition for loneliness [Ibid.].

Basically the point is, as I interpret it, that the self does not exist outside of community. Isolation renders us unreal — this message is at the heart of Dostoevsky's tragic novel. He puts his characters in dense human communities and renders them alone in spite of that. He surrounds them with a Greek chorus, an urban one — and even here they are alone. Dostoevsky's proud, isolated protagonists suffer what we might call a "reality problem". What does Dostoevsky mean when he writes to Maikov from Florence in December 1868 that his fantastic realism, or his idealism, is *realer* than the writings of the "realists"? How can the "real" even be a relative concept?

> My understanding of reality and of realism is completely different from that of our realists and critics. My idealism is realer than theirs. Lord! Just try to talk sensibly about what we Russians have been through over the past ten years in our spiritual development, and you can be sure that the realists will howl that it's a fantasy! And in fact it's the original, genuine realism! That is in fact what realism is, only deeper, whereas theirs merely swims on the surface[4].

> Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой идеализм — реальнее ихнего. Господи! Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии, — да разве не закричат реалисты, что это фантазия! А между тем это исконный,

[4] The translation is mine.

> настоящий реализм! Это-то и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавает [Достоевский 1972–1990: XXVIII, 2, 329].

Certainly he is responding to criticism of his improbable plots, his melodramatic scenes, the compressed temporality of his works, and his frequent deployment of coincidence. This territory has been well explored by scholars, who have shown the roots of Dostoevsky's fantastic poetics in literary history and contemporary political and social debates. There have been many interpretations of this famous statement; my intent here is not to add to that rich body of criticism, but to explore Dostoevsky's presentation of characters who, in Raskolnikov's perceptions, do not seem fully embodied in empirical reality. Then, by adopting alternative points of view, we can explore Raskolnikov's own shaky ontological grounding. Our orientation point is his uncanny ability to slip unnoticed to and from the murder scene.

Long after Dostoevsky, Tsvetan Todorov offered the term "fantastic" to characterize the problem of a person's comprehension of what is real, and the way works of literature present that problem. Something, or someone, seems not to follow the laws of nature:

> The person who experiences the event must opt for one of two possible solutions: either he is the victim of an illusion of the senses, of a product of the imagination–and laws of the world then remain what they are; or else the event has indeed taken place, it is an integral part of reality — but then this reality is controlled by laws unknown to us. Either the devil is an illusion, an imaginary being; or else he really exists, precisely like other living beings — with this reservation, that we encounter him infrequently. The fantastic occupies the duration of this uncertainty [Todorov 1975: 25].

The key to this state, in Todorov's formulation of it, is its uncertainty, its suspension between certainties; once the confused individual commits to a single interpretation of the phenomenon, the fantastic is no longer in effect. The world of Gogol's "The Nose", say, is profoundly fantastical until the reader chooses to attribute the weird happenings in the text to the character's dream. Then the story is no longer fantastic. Both the character and the reader may experience these problems of perception and comprehension. I am proposing that we enter this state of suspension, and read Dostoevsky's novel without committing to one certainty or

the other; in other words, remaining in the state of the fantastic. In *Crime and Punishment*, Dostoevsky places his readers inside his protagonist's head, manipulating point of view in ways that may skew our ability to appreciate the nature of his grounding in the world of the novel. What feels "real" to him, and to us, may be wildly fantastical seen from an alternative point of view. The extraordinary power of this effect certainly reflects Dostoevsky's original conception of the novel as a first-person narration; changing to an omniscient narrator enabled him to keep the intensity of Raskolnikov's inner experience, while manipulating his perceptions of the world around him[5]. Throughout the novel, up to the moment of his "fall to the earth" in the Epilogue, Raskolnikov suffers this condition of uncertainty as to the reality of the world around him. He is trapped in the "fantastic". Raskolnikov's lack of ontological groundedness is the direct consequence of his retreat into himself, for only through loving contact with others are we fully real. Dostoevsky populates his novel with events and figures whose reality may be cast in doubt, depending on who sees them. Ghosts, phantoms, and figures in dreams would naturally be situated at the extreme, "unreal" end of the scale. Characters who physically touch others, deliverers of food and drink, huggers, hitters, and kissers, feel real. How does this work in the novel?

IV. The View from Inside

Let's start with the rationale for the murder. Where does it come from? Raskolnikov spent the few weeks before the action of the novel isolated in his room, lying on his sofa plunged in thought, or, as Tatiana Kasatkina deftly notes, indulging in the sin of sloth [Kasatkina 2005: 203-235, 212]. His thoughts thus brewed have propelled him onto the path of murder. The narrator reports that a few months before, after his first visit to the pawnbroker, Raskolnikov had stopped in a tavern for tea. As he sat there thinking, "a strange idea was tapping away in his head, like a chick in its egg, occupying him body and soul" [Dostoevsky 2014: 59] («Странная мысль наклевывалась в его голове, как из яйца цыпленок, и очень, очень занимала его» [Достоевский 1972–1990: VI, 53]).

What is this idea? Instead of expounding it directly, the narrator abruptly turns to a conversation that is taking place at a neighboring table:

[5] Gary Rosenshield provides an authoritative analysis of Dostoevsky's manipulation of point of view in his "The Narrator in *Crime and Punishment*" [Rosenshield 1972].

> At another small table, very close to his, sat a student he neither knew nor remembered, and a young officer. <...> Suddenly he'd overheard the student telling the officer about the moneylender, Alyona Ivanovna, a collegiate secretary's widow, and giving him her address. This in itself had struck Raskolnikov as strange: he'd only just come from seeing her. Sheer chance, of course, but there he was unable to rid himself of one highly unusual impression only to see someone bend over backwards (or so it seemed) to oblige him: the student suddenly started telling his friend all manner of details about this Alyona Ivanovna [Dostoevsky 2014: 59-60].

> Почти рядом с ним на другом столике сидел студент, которого он совсем не знал и не помнил, и молодой офицер. <...> Вдруг он услышал, что студент говорит офицеру про процентщицу, Алену Ивановну, коллежскую секретаршу, и сообщает ему ее адрес. Это уже одно показалось Раскольникову как-то странным: он сейчас оттуда, а тут как раз про нее же. Конечно, случайность, но он вот не может отвязаться теперь от одного весьма необыкновенного впечатления, а тут как раз ему как будто кто-то подслуживается: студент вдруг начинает сообщать товарищу об этой Алене Ивановне разные подробности [Достоевский 1972–1990: VI, 53].

"This in itself had struck Raskolnikov as strange: he'd only just come from seeing her" [Dostoevsky 2014: 60] («Это уже одно показалось Раскольникову как-то странным: он сейчас оттуда» [Достоевский 1972–1990: VI, 53]). And again, when the conversation turns to Lizaveta, "How very strange this was!" [Dostoevsky 2014: 61] («Как это было странно!» [Достоевский 1972–1990: VI, 54]), thinks Raskolnikov again. The student goes on to say that he could murder the old woman without the slightest pangs of conscience [Dostoevsky 2014: 61], and proceeds to offer a detailed rationale for the murder, which is Raskolnikov's own rationale, we are given to understand. Again, Raskolnikov finds this strange. The narrator conveys his reaction in detail:

> <...> why had it fallen to him, precisely then, to hear precisely this conversation and precisely these thoughts... at a time when *those very same thoughts* had just been conceived in his own mind? And why precisely then — just when he had carried away from the old woman the embryo of his idea — had he chanced on a conversation about her and no one else? The coincidence would always strike him as strange. This trivial conversation in a tavern exerted the most radical influence on him in

> the subsequent course of events: as if there really were something preordained in it all, some sign... [Dostoevsky 2014: 62]

> <...> почему именно теперь пришлось ему выслушать именно такой разговор и такие мысли, когда в собственной голове его только что зародились... *такие же точно мысли*? И почему именно сейчас, как только он вынес зародыш своей мысли от старухи, как раз и попадает он на разговор о старухе? Странным всегда казалось ему это совпадение. Этот ничтожный, трактирный разговор имел чрезвычайное на него влияние при дальнейшем развитии дела: как будто действительно было тут какое-то предопределение, указание... [Достоевский 1972–1990: VI, 55]

The repetition of the word "strange" in describing Raskolnikov's reactions signals the uncanny nature of the coincidence. And when the officer jokingly suggests that the student likes Lizaveta, the student answers, weirdly, "for her strangeness" [Dostoevsky 2014: 61] («из странности» [Достоевский 1972–1990: VI, 54]). Dostoevsky will deploy the language of "strangeness", along with the potent adverb "suddenly", to signal such moments throughout the novel.

Temporally speaking, this is the first of many coincidences, which Raskolnikov interprets as signs of fate compelling him to commit the murder. He repeatedly finds these coincidences "strange". These signals alternate with incidents of spontaneous grace and charity that offer the hero an alternative path — through connecting with others. Reading the scene realistically, we take the incident straight; our protagonist went to a tavern and heard a conversation. *But what if it didn't actually happen?* Which, forgive me, is the chicken and which is the egg? What if Raskolnikov himself was thinking these thoughts alone in the tavern, and in his isolation conjured up the entire scene, including the two men whom he created to hatch his thoughts — thoughts he cannot, or dare not, speak aloud? This might be a more likely interpretation of the incident than that it really happened as described. It certainly would be plausible for a man who had spent weeks in complete isolation, with only his ideas for company, to create companions to convey, express, or embody various repressed elements of his inner life. Raskolnikov's hesitation between real and fantastical worlds is emphasized by the phrase "as if really" [как будто действительно] — meaning, if we are to be pedantic, *not* really.

Dostoevsky had certainly deployed this pattern before, in *The Double*, where Golyadkin Jr. can be interpreted not as a fully “real” person, but rather as a projection of Golyadkin Sr’s shameful thoughts. Dostoevsky as we know once called the idea of the "double" his most brilliant idea. Characters consider themselves above others (usually because of their pride and superior intellect, quite like the chosen few in Raskolnikov’s article), isolate themselves from human company, and generate imaginary playmates to take the blame. Even as the writer acknowledged criticism of *The Double*, he remained committed to its central idea:

> The novella was not a success, but its idea was brilliant, and I never expressed anything more serious in my literary work than this idea[6].

> Повесть эта мне положительно не удалось, но идея ее была довольно светлая, и серьезнее этой идеи я никогда ничего в литературе не проводил [Достоевский 1972–1990: XXVI, 65].

Given Dostoevsky’s commitment to the “idea” of *The Double*, we should be alert for ways in which he uses it in subsequent works. The problem is not the precise content of Raskolnikov’s ideas; the problem is his isolation and the phantoms it calls into being — after all, what he needs is not ideas, but people. Keeping this in mind may liberate readers from the compulsion to conclusively attribute the crime to one specific thing that someone in the novel might have said or thought.

A similar dynamic can be seen at work in numerous other scenes in the novel. What actually happens, and what might Raskolniov have imagined (or “fantasized”) under the influence of his ideas? The day after Raskolnikov’s encounter with Marmeladov in the tavern, where he has heard Sonya’s story, he receives the letter from his mother detailing his sister Dunya’s travails and their resolution in her engagement to the odious Luzhin. Sonya’s and Dunya’s are basically the same story, that of an innocent girl who sells her chastity for money. Fresh from reading the letter, furious, confused, helpless, frustrated, Raskolnikov rushes out onto the street, whispering and mumbling out loud to himself (here again, let’s move outside Raskolnikov’s head and attempt to picture the scene he presents to any passersby). He proceeds to spend a good five pages agonizing over the problem, and who knows much actual time, mulling its

6 This translation is mine.

every nuance. Now there is an immediate reason for him to commit the murder — to gain the means to protect Dunya from Sonia's fate:

> [the thought of the murder] suddenly presented itself to him not as a dream, but in a new, threatening and quite unfamiliar form, and he'd suddenly realized this himself... It was like a blow to the head, and his eyes went dark [Dostoevsky 2014: 43].

> [мысль об убийстве] теперь явилась вдруг не мечтой, а в каком-то новом, грозном и совсем незнакомом ему виде, и он вдруг сам сознал это... Ему стукнуло в голову, и потемнело в глазах [Dostoevsky 2014: VI, 39].

Struck thus metaphorically *in the head*, he spots a bench and heads for it, intending to sit down and think things over. The blow from inside seems to have dazed him and brought on a kind of visionary unconsciousness. For it is precisely at this moment that he spots a young girl in distress:

> While looking for the bench, he noticed a woman walking twenty steps ahead of him, but at first he paid her no more heed than any of the **other objects flitting before his eyes**. It had occurred to him many times already to walk home, say, and have not the faintest memory of the route he had taken, and he was already used to walking like this. But there was something **so very strange** about the woman, something which immediately leapt out at him, that little by little she began to compel his attention — against his will at first, almost as a nuisance, but then with increasing force. He was seized by a sudden urge to understand what it was about her that was **so very strange** [Dostoevsky 2014: 43].

> Выглядывая скамейку, он заметил впереди себя, шагах в двадцать, идущую женщину, но сначала не остановил на ней никакого внимания, как и на всех **мелькавших до сих пор перед ним предметах**. Ему уже много раз случалось проходить, например, домой и совершенно не помнить дороги, по которой он шел, и он уже привык так ходить. Но в идущей женщине было **что-то такое странное** и, с первого же взгляда, бросающееся в глаза, что мало-помалу внимание его начало к ней приковываться — сначала нехотя и как бы с досадой, а потом всё крепче и крепче. Ему вдруг захотелось по-

нять, что именно в этой женщине **такого странного**? [Достоевский 1972–1990: VI, 39].

Here again, the narrator notes the "strangeness" of the situation. Of course what is strange is not that this is a young girl, drunk and disheveled, who has been cruelly abused — such incidents are common in St. Petersburg. What is strange is that it should be at this precise moment, when Raskolnikov has been trying to solve the problem of his sister's and Sonya's predicament, that he should encounter a girl who clearly has suffered the same fate. Who is to say that she is "real" or simply a product of Raskolnikov's disturbed thinking? The description of how the girl came to his notice suggests as much a process of an image rising from his subconscious mind as it does a process of perceiving something in the outside world. It should not surprise the reader that the girl seems to have no awareness of where she is and what has happened to her, and that the boulevard where Raskolnikov encounters her should be almost completely devoid of people. Her internal perspective — if indeed she even has one — is irrelevant to Raskolnikov. He only sees what is essential to his mental process and the images that, I'm arguing, it generates. The only other person on the street is a man, clearly a predator — "about thirty years old, thickset, fat, a picture of health, with pink lips and a moustache, and very foppishly dressed" [Dostoevsky 2014: 44] («Господин этот был лет тридцати, плотный, жирный, кровь с молоком, с розовыми губами и с усиками, и очень щеголевато одетый» [Достоевский 1972–1990: VI, 40]. Here, in its purest form, Dostoevsky depicts the encounter between the sick, penniless, emaciated young man (all idea and emotion), the damsel in distress (all victim), and the fleshy, well-dressed lecher (all body and lust). The latter, Raskolnikov addresses as "Svidrigailov" — somehow realizing, *without ever having met the man*, that he in fact looks like Dunya's tormentor — fleshy, well-dressed, pink-lipped, brimming with health. Raskolnikov, of course, imagines himself the rescuer. The point is not that we have to interpret the scene as purely a dream or, alternatively, as pure reality, but that if we hesitate between interpretations — lingering in Todorov's realm of the fantastic — we can more clearly understand the deeper patterns at work. It is possible that Raskolnikov witnesses a fully real scene; it is also possible that in his isolation he has dreamed up figures that seem real, but are actually phantoms representing the problem that is troubling him. And once we allow ourselves to linger in the fantastic, we might accept that this street pred-

ator *is* actually Svidrigailov. It completely depends on the point of view and how much reality we are prepared to grant the vision.

After Raskolnikov's visit to the tavern, where he reads the newspaper accounts of the murder and taunts Zametov, and after bumping into Razumikhin, whom he demands leave him alone, Raskolnikov stands on the —sky Bridge, and gazes at the sunset until he nearly falls into a faint.

> He **suddenly** shuddered, saved from another fainting fit, **perhaps, by a wild and hideous vision**. He sensed someone standing close by, to his right; he glanced round — and saw a tall woman in a shawl, with a long, yellow, drink-ravaged face and reddish, sunken eyes. She was looking straight at him, but it was obvious she wasn't seeing anything or anybody. Suddenly she leant her right arm on the railing, lifted her right leg and swung it over the bars <...> [Dostoevsky 2014: 158].

> **Вдруг** он вздрогнул, **может быть** спасенный вновь от обморока одним **диким и безобразным видением**. Он почувствовал, что кто-то стал подле него, справа, рядом; он взглянул — и увидел женщину, высокую, с платком на голове, с желтым, продолговатым, испитым лицом и с красноватыми, впавшими глазами. Она глядела на него прямо, но, очевидно, ничего не видала и никого не различала. Вдруг она облокотилась правою рукой о перила, подняла правую ногу и замахнула ее за решетку <...> [Достоевский 1972–1990: VI, 131].

...and throws herself into the Ditch. People from the streets rush over and rescue her. The language here (suddenly; perhaps; wild and hideous vision) suggests yet again that Raskolnikov imagines everything, until the moment when other people enter the scene and rescue the woman brings Raskolnikov, and the reader, back to reality. From his point of view, the woman's leap into the water represents an option he was considering, but, perhaps because of the vision (or the actual event, if that is what it was), was saved from suicide.

These examples represent encounters with another, encounters whose "strange," coincidental nature inclines the reader to skepticism as to whether they actually occurred. The narrator's care in framing the scene focuses attention both to its importance and to the possibility that it is a product of Raskolnikov's imagination. Dostoevsky often uses such techniques when introducing scenes of dream, memory, and imagination.

Take for example, the introduction to his memory of the central episode in “The Peasant Marei” (1876):

> These memories would arise on their own; I rarely tried to summon them. [A memory] would begin at a certain point, a small thing, often imperceptible, and then would expand into an entire picture, into a single strong and integral impression[7].

> Эти воспоминания вставали сами, я редко вызывал их по своей воле. Начиналось с какой-нибудь точки, черты, иногда неприметной, и потом мало-помалу вырастало в цельную картину, в какое-нибудь сильное и цельное впечатление [Достоевский 1972–1990: XXII, 47].

This process of retrieving memories does not differ substantially from the way that this abused girl makes her way into (or out of) Raskolnikov’s consciousness, and from the very act of literary creation. We might subject all of Raskolnikov’s encounters to the test: which of them seem “real” and which might be seen as products of his fantasy? Patterns may emerge, calling into question the ontological grounding of the whole range of characters, minor and major. The embodiedness or ephemerality of these characters may offer clues to the nature of their function in aiding Raskolnikov’s path to confession — say, as allies or as adversaries.

Much critical attention has been paid to the dreams in the novel — Raskolnikov’s and Svidrigailov’s. We will not tarry over them, because the text clearly identifies them as dreams. In the case of dreams, which are so powerful in the novel, the reader is not in doubt as to whether the incidents depicted in them “really happen” (though in the two most vivid cases — Raskolnikov’s dream of visiting the pawnbroker’s apartment and beating her on the head and Svidrigailov’s dream of the child under the stairway — we only are informed after the fact, when the dreamer awakens). It surely is true, though, that these dreams are situated on a, call it, “reality continuum” that runs from dreaming to wakeful states. They start out fantastic and end up real. Don’t they feel more vivid, more real, than some of the scenes that are presented “straight”?

One more episode can serve as an example of the way we stake our interpretive claim on the basis of an event’s “ontology”; we may choose

7 This translation is mine.

to remain non-committal, and thus remain in the realm of the fantastic, or to commit to a reading that accepts and respects the laws of nature. This is the scene with the notorious "tradesman in a robe" who observes Raskolnikov's self-incriminating behavior after his visit to the pawn-broker's empty apartment, then subsequently accosts him, calling him a "murderer". This tradesman, we learn, was lurking behind a door during Raskolnikov's terrifying second conversation with Porfiry Petrovich, and would have emerged and accused him directly, if only the painter Mikolka hadn't showed up unexpectedly with his crazed confession. In an elegant and thoroughly substantiated analysis, Valentina Vetlovskaia argues that the tradesman, who shares many features with Porfiry Petrovich (robed, womanish, shrewd, focused on Raskolnikov's guilt), is actually the investigator in disguise [Vetlovskaja 2008: 194-205; Apollonio 2010: 123-37]. Here, as in the case of other uncanny encounters, one can choose to adhere to the laws of nature and realism, as Vetlovskaia does. In other words, Porfiry himself went over to Raskolnikov's apartment and confronted him; Raskolnikov failed to recognize him. It is plausible. This is an interpretation in what we can call the "indicative mode". Or maybe the truth hovers somewhere in between, somewhere in the territory of «бы»: the tradesman both emerges from Raskolnikov's guilty conscience and exists in reality. The combination of real and fantastical details may vary, but we may choose to linger in the realm of the fantastic long enough to extract deeper meanings impossible when we insist on a firm delineation between the two territories.

V. The View from Outside

Up to this point we've been considering things from Raskolnikov's point of view. Viewing him from outside may help us better understand his "reality problem". We focus only on the key event of the novel, returning to the question with which we began: How does Raskolnikov get away with the crime? Along his path that evening, from his room to the murder scene and back, he moves through a crowd. Who notices him?

- The first witness is Nastasya. On his way downstairs, he had planned to stop in the kitchen and take the axe from there. But when he looks through the open door, "he suddenly saw that not only was Nastasya in the kitchen, she was busy working as well: taking laundry out of a basket and hanging it on washing lines! Casting sight of him, she stopped

what she was doing, turned towards him and kept her eyes fixed on him until he passed” [Dostoevsky 2014: 67] («он вдруг увидал, что Настасья не только на этот раз дома, у себя в кухне, но еще занимается делом: вынимает из корзины белье и развешивает на веревках! Увидев его, она перестала развешивать, обернулась к нему и всё время смотрела на него, пока он проходил» [Достоевский 1972–1990: VI, 59]). Nastasya not only notices him, but also makes a point of scrutinizing him. And her presence in the kitchen means that he cannot get his hands on the axe there. She is an obstacle on his path to the crime, and of all the characters in the novel, she is the one who nurtures and feeds him. In terms of her material groundedness, she may be the most fully material of all characters, somewhere near Razumikhin on that scale of physicality.

• Raskolnikov proceeds to the caretaker’s lodge, where there is no one present, only the devil — whom we will deal with in due time: “He looked around — not a soul! <…> ‘Better the devil than the best-laid plans!’ he thought, grinning strangely» [Dostoevsky 2014: 68] («Он осмотрелся кругом — никого. <…> не рассудок, так бес!» [Достоевский 1972–1990: VI, 59-60]).

• The courtyard of his house is full of people but no one sees him there.

• The courtyard of the pawnbroker’s house is also full of people. A cart loaded with hay passes between him and them, and “several voices could be heard shouting and arguing, but no one noticed him and no one crossed his path” [Dostoevsky 2014: 69] («слышно было, кричали и спорили несколько голосов, но его никто не заметил и навстречу никто не попался» [Достоевский 1972–1990: VI, 60]).

• “The staircase, too, was completely deserted at that moment. All the doors were shut. He met precisely no one. True, there was one empty apartment on the second floor with the doors flung open and decorators working inside, but they didn’t so much as glance in his direction [Dostoevsky 2014: 69]” («Но и лестница на ту пору стояла совсем пустая; все двери были заперты; никого-то не встретилось. Во втором этаже одна пустая квартира была, правда, растворена настежь, и в ней работали маляры, но те и не поглядели» [Достоевский 1972–1990: VI, 61]).

• Of course both of his victims see him.

• After the murders, having locked himself in the pawnbroker’s apartment with the corpses, Raskolnikov hears Koch and the student Pestriakov talking on the other side of the door, but of course they do not see him. When his companion leaves to get help, Koch is left alone on his

side of the door, with... yes, the devil of my title: “But he, the devil...”; and then again, “But the devil!” («– Однако он, черт... Однако черт!» [Достоевский 1972–1990: VI, 68-69]). (These are my translations, just to tease out the devil; Ready has “Where’s he got to, damn it?” and “Damn it all!” [Dostoevsky 2014: 79] — CA). It is at this moment that our devil behind the door, the murderer, appeals to the Lord: “God, now what?” [Dostoevsky 2014: 79] («Господи, что же делать!» [Достоевский 1972–1990: VI, 69]).

On his way downstairs, Raskolnikov hears (but does not see) the painter shout “Oi! Wait there, you devil! Wait there!” [Dostoevsky 2014: 79] («– Эй, леший, черт! Держи!» [Достоевский 1972–1990: VI, 69]). Of course this is one of the painters shouting at the other as they launch into their playful little fight — but to us (and to Raskolnikov), it refers to Raskolnikov.

• As Koch and the other come back up the stairs, Raskolnikov barely manages to slip into the apartment that has precisely at that moment been abandoned by the painters. Only the wildest coincidence has saved him.

• The moment they pass, he sneaks out and down the stairs: “No one on the stairs! Or at the gates. He passed quickly under the arch and turned left down the street” («Никого на лестнице! Под воротами тоже. Быстро прошел он подворотню и повернул налево по улице» [Ibid.]).

Where is everyone? Did every last one of them abandon their activities in the courtyard to go up the stairs?

Out on the street, only one unnamed person («кто-то») notices him, sweaty, distraught, disheveled, and takes him for a drunk [Dostoevsky 2014: 80], [Достоевский 1972–1990: VI, 70]. We do not see this person, and hear nothing more from him after this moment.

The caretaker is out, so he returns the axe unnoticed, after which “he met no one, **not a single soul**, all the way back to his room» [Dostoevsky 2014: 81] («Никого, **ни единой души**, не встретил он потом до самой своей комнаты» [Достоевский 1972–1990: VI, 70]).

I’ve listed all moments on the evening of the murder where someone might have seen Raskolnikov. With the exception of Nastasya and the two murder victims, though, he passes by unnoticed. His ability to escape all notice strains belief. One way to interpret this is to suggest that Raskolnikov’s own ontology is shaky. He passes through the streets like a phan-

tom, himself a manifestation of fantastic realism. Is Raskolnikov himself real? Or might we heed the many shouts from the crowd throughout the novel identifying him as *the devil*? The reason this question feels so improbable to readers is that we are, of course, inside his head. But from outside it is really quite strange that no one saw him, and it makes sense that one might assume the devil committed the murder.

The devil is repeatedly invoked as the murderer, including at the moment of Raskolnikov's confession to Sonya — when both of them blame the devil directly, by name:

> "Oh, be quiet, be quiet!" cried Sonya, throwing up her arms. "You walked away from God and God struck you and gave you away to the devil!" "By the way, Sonya — when I was lying in the dark and all this was dawning on me, was that the devil playing with my mind? Eh? <...> Hush, Sonya, I'm not laughing at all. I know myself that it was the devil dragging me along" [Dostoevsky 2014: 393].

> – О, молчите, молчите! — вскрикнула Соня, всплеснув руками. — От Бога вы отошли, и вас Бог поразил, дьяволу предал!..
>
> – Кстати, Соня, это когда я в темноте-то лежал и мне всё представлялось, это ведь дьявол смущал меня? а? <...> Молчи, Соня, я совсем не смеюсь, я ведь и сам знаю, что меня черт тащил [Достоевский 1972–1990: VI, 321].

And then, famously:

> "And the hag was killed by the devil, not me" [Dostoevsky 2014: 393-394].

> — А старушонку эту черт убил, а не я [Достоевский 1972–1990: VI, 322].

From our vantage place from within our protagonist's mind, it is quite plausible, so long as we remain in the domain of the fantastic, that indeed *the murderer was the devil.* And we saw everything from inside the devil's head.

We are reminded of Dostoevsky's depiction of another murder at the center of another great novel, but with a profound difference in point of view. How could Smerdyakov, in *The Brothers Karamazov*, have managed, in the

split seconds between Grigory's shout, "Parricide!" to rise from his sickbed, rush out, cross the yard, past the stricken Grigory, into Fyodor Pavlovich's house, commit the murder, and return to bed unnoticed, unbloodied, before people came running to Grigory's shout? Though readers, with our faith in Dmitry, fully accept that Smerdyakov — who does in fact confess, though to the demon-infested Ivan — is the murderer, the laws of nature do not allow it. Only the *devil* could have managed it, someone not subject to the usual laws of ontology. Or else, Dmitry is the murderer [Apollonio 2009: 161-162]. There, Dostoevsky inverts the elements: mountains of material evidence implicate Dmitry in the murder, but the reader and key characters (Alyosha and Grushenka) refuse to believe it. There we see everything from outside. In *Crime and Punishment,* no evidence or witnesses lead to the criminal, and yet there is no doubt as to Raskolnikov's guilt. We see it from inside. In spite of the differences between them, the two murders pose similar questions about facts and the truth, with the same hints of demonic involvement, and the same dependence on the artistic manipulation of point of view.

VI. On Doubles

Now what is the exact center of the novel? Going by page numbers in the Academy edition lands us in Raskolnikov's dream of beating the pawnbroker in her apartment; going by book parts, it is the end of Part III, the moment when Svidrigailov introduces himself; going by word count (and depending on such trivialities as whether you count the book title in your word count), it is the moment Svidrigailov steps across the threshold of Raskolnikov's room (that is the sentence containing word number 88,150 or the novel's total 176,300). Of all the examples in the novel amenable to this line of analysis, the moment of Svidrigailov's appearance onstage may be the most important.

How fully does Svidrigailov exist? The ways of answering this question are infinite. For example, we can take note of the fact that he appears quite late in Dostoevsky's process of planning the novel. His function as Raskolnikov's most disturbing double surely affects the extent to which he is real. The timing of his appearance is extraordinarily important, for the first half of the novel leads Raskolnikov into the darkness, ever deeper into his troubled mind; the second half leads him out. Raskolnikov's dream has taken him further and further into isolation, into his subconscious mind, where he confronts his act of murder: the old woman is in there, still alive, tormenting his conscience. Svidrigailov appears precisely at this, Raskolnikov's dark-

est moment. Their conversation mentions the death by stroke (or beating) of Marfa Petrovna — which Raskolnikov is quick to blame Svidrigailov for — externalizing the self-blame of his dream. For his dream was precisely about beating an older woman on the head. And they talk of phantoms. Does Svidrigailov indeed emerge from inside Raskolnikov's mind? Why must we insist that he is *real*?

It is the way of doubles that they cannot coexist without losing their ontological grounding. Indeed, Raskolnikov cannot come into his real self while his double lives. At the end of the novel, both of them wander the rainy streets of St. Petersburg pondering suicide until one of them — just one — commits the act, liberating the other, and sending him out into a reality inaccessible to fiction.

VII. Conclusions

Dostoevsky's novel offers an ontological drama. We are fully real when we are integrated into community. Selfishness, egoism, and pride (presented in Raskolnikov's article as the properties of an elite few) lead to a profound state of isolation that dislodges a character from community, renders him unreal, and destroys his sense of right and wrong. By depicting events primarily from his protagonist's distorted point of view, Dostoevsky's narrator tempts his readers into accepting as "real" events and characters whose ontological grounding is dubious at best. The isolated character can never be sure whether what he sees is real or a "phantom". In key scenes, what he sees can be shown to emerge from his own fantasies. What he hears represents the emergence into language of previously unspoken, possibly tabooed, ideas — from the idea of the crime itself to the novel's many mentions of the devil. And we find ourselves within the mind of this devil. The protagonist connects to other human beings — whether by murdering them or by being saved by them — through touch. It is through these moments that the novel's moral drama plays out. Through them Raskolnikov can hope for a pathway out of isolation and the world of fantasy and unreality — a resurrection into a "a new, as yet unknown reality" [Dostoevsky 2014: 518] («доселе совершенно неведомою действительностью» [Достоевский 1972–1990: VI, 421]) though not within the boundaries of *this* novel.

To readers who linger in the realm of the fantastic, who refrain from demanding that Dostoevsky's characters follow the rules of our own fallen, material world, the text will reveal its treasure.

References

Apollonio 2009 — Apollonio C. *Dostoevsky's Secrets: Reading Against the Grain*. Evanston, Northwestern University Press, 2009. 223 p.

Достоевский 1972–1990 — Dostoevskii F.M. *Polnoe sobranie sochinenii v 30-i tomakh* [Complete Works in 30 vols.], ed. V.G. Bazanov et al. Leningrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.)

Dostoyevsky 2014 — Dostoyevsky F. *Crime and Punishment*, trans. Oliver Ready. New York, Penguin Classics, 2014. 608 p.

Hornsby — Hornsby R. *What Heidegger Means by* Being-in-the-World. [Electronic resource]. — Available at: http://royby.com/philosophy/pages/dasein.html (accessed: 2 December 2018)

Kasatkina 2005 — Kasatkina T. *Voskreshenie Lazaria: Opyt ekzegeticheskogo prochteniia romana F. M. Dostoevskogo "Prestuplenie i nakazanie"* [Lazar's Resurrection: Experience of Exegetical Reading of F.M. Dostoevsky's Novel *Crime and Punishment*]. Dostoevskii. Dopolneniia k kommentariiu [Dostoevsky. Annexes to the Commentary], ed. T.A. Kasatkina. Moskva, Nauka Publ., 2005. Pp. 203-35. (In Russ.)

Ontology — *Ontology*. [Electronic resource]. — Available at: https://en.wikipedia.org/wiki/Ontology (accessed: 2 December 2018)

Rosenshield 1972 — Rosenshield G. *The Narrator in "Crime and Punishment"*. Madison, University of Wisconsin, 1972. 782 p.

Scanlan 2002 — Scanlan J. P. *Dostoevsky the Thinker*. Ithaca and London, Cornell University Press, 2002. 251 p.

Shklovsky 1990 — Shklovsky V. *Art as Device. Theory of Prose,* translated by Benjamin Sher. Dalkey Archive Press, 1990. 240 p.

Simons — Simons P.M. *Ontology. Metaphysics. Encyclopedia Brittanica*. [Electronic resource]. — Available at: https://www.britannica.com/topic/ontology-metaphysics (accessed: 2 December 2018)

Todorov 1975 — Todorov T. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, trans. Richard Howard. Ithaca, Cornell Paperbacks, 1975. 180 p.

Vetlovskaia 2008 — Vetlovskaia V.E. *Literaturynye i real'nye prototipy geroev Dostoevskogo ("Meshchanin v khalate" v "Prestuplenii i nakazanii")*. Russkaia literature [Russian Literature]. No 1. 2008. Pp. 194-205. (In Russ.) Trans. by Carol Apollonio, as "*Literary and Real-Life Prototypes of Dostoevsky's Heroes: The 'Tradesman in the Robe' in Crime and Punishment*". The New Russian Dostoevsky, ed. Carol Apollonio, trans. Carol Apollonio et. al. Bloomington, Slavica, 2010. Pp. 123-37.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-104-115
УДК 82+821.161.1+2-1
ББК 83+83.3(2=411.2)+86.2

Денис Жерноклеев

Настасьин бунт: протест как метафизическая категория у Достоевского

Denis Zhernokleyev

Nastasya's Revolt: Metaphysical Significance of Contrariness in Dostoevsky

Не приведи Бог видеть русский бунт,
бессмысленный и беспощадный!
А.С. Пушкин, «Капитанская дочка»

У нас же все будут счастливы и не будут
более ни бунтовать, ни истреблять друг друга,
как в свободе твоей, повсеместно.
Великий Инквизитор, «Братья Карамазовы»

Об авторе: Денис Александрович Жерноклеев, доктор философских наук, преподаватель Вандербилтского университета, Нэшвилл (США).

E-mail: denis.zhernokleyev@vanderbilt.edu

Аннотация: На примере романа «Идиот» статья рассматривает смысл протестного жеста у Достоевского, утверждая, что протест в его творчестве нужно понимать как религиозное явление. Возникая на стыке непримиримого противоречия между социальным (этическим) и религиозным мировоззрениями, протест призван защитить религиозную метафизику от сползания в светскую, бытовую плоскость практичных и сентиментальных истин. Именно желанием вырваться за пределы этической целесообразности объясняется апокалиптичность протеста у Достоевского. Ярким примером такого бунта является смерть Настасьи Филипповны. Своей смертью Настасья окончательно отказывается принять не столько жалость Мышкина, сколько скрытое в его жалости рус-

соистское сентиментальное псевдо-спасение. Финальная сцена, где мертвенное тело Настасьи воспроизводит сюжет картины Ганса Гольбейна Младшего «Мертвый Христос во гробе», наделяет ее смерть христологической сутью. Таким образом, христологическая миссия переходит от псевдо-Христа Мышкина к Настасье, из сентиментальной (этической) плоскости беспомощного сострадания в религиозную плоскость эсхатологического предвосхищения чуда.

Ключевые слова: Достоевский, Идиот, Настасья Филипповна, Мышкин, Лебедев, Руссо, романтизм, сентиментализм, протест, бунт, апофатика, апокалиптика, отрицание, смерть, воскресение, Гольбейн, Христос.

Для цитирования: Жерноклеев Д.А. Настасьин бунт: протест как метафизическая категория у Достоевского // Достоевский и мировая культура. 2019. No 1(5). С. 104-115.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-104-115

About the author: Denis A. Zhernokleyev, PhD, Senior Lecturer, Vanderbilt University, Nashville, USA.

E-mail: denis.zhernokleyev@vanderbilt.edu

Abstract: This article explores the concept of perversity (contrariness) in Dostoevsky, concluding that it should be understood as a religious notion as opposed to merely ethical. In fact, perversity in Dostoevsky facilitates the conflict between the ethical and the religious. At its most intense contrariness in his novels is always apocalyptic — which is to say utterly destructive. Nastasya's tragic embrace of death in *The Idiot* is the prime example in this paper of contrariness refusing to negotiate any "ethical" solutions and deliberately pushing moral discourse into the nihilistic register. However, nihilism in Dostoevsky does not exist for its own sake. Its purpose is to create a critical boundary between the ethical and the religious, where for the religious metaphysic to become manifest, the ethical metaphysic has to be actively and continuously renounced.

Key words: Dostoevsky, *The Idiot*, Nastasya Filippovna, Myshkin, Lebedev, Rousseau, Romanticism, Sentimentalism, revolt, contrariness, perversity, apophasis, apocalypticism, negation, death, resurrection, Holbein, Christ.

For citation: Zernokleyev D.A. Nastasya's Revolt: Metaphysical Significance of Contrariness in Dostoevsky. *Dostoevsky and World Culture*. 2019. No 1(5). Pp. 104-115

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-104-115

О метафизическом смысле протеста у Достоевского говорить непросто. В сегодняшней светской картине мира протест нами понимается как явление сугубо социальное. Даже когда протесту придается религиозная тональность, мы зачастую продолжаем его понимать как политический инструмент, посредством которого общество решает свои насущные проблемы: выражает недовольство, регулирует конфликтные настроения, ищет подходящее решение. Призванный обслуживать наш общественный быт, социальный протест мыслит исключительно практическими (горизонтальными) категориями полезности, эффективности и прогресса. В таком бытовом взгляде на реальность понятия справедливости и нравственности утрачивают свою метафизическую глубину, превращаясь в этику.

Подобная этическая приземленность мышления чужда миру Достоевского, в котором метафизично (вертикально) буквально все. Даже если в раннем, досибирском, творчестве Достоевского и прослеживаются нотки социальной направленности, особенно в романе «Бедные люди», в его позднем творчестве бунтарство приобретает открыто религиозный характер. Сибирь становится для Достоевского местом метафизической переориентации, местом выработки религиозного масштаба мышления. Здесь он отрекается от своего юношеского атеизма, а с ним и от социалистических воззрений. Позже, в «Бесах», он назовет подобный политический радикализм *бесовским*, указывая таким образом на глубинную *религиозную* суть истинного бунтарства.

В данной статье я предлагаю рассмотреть протест в творчестве Достоевского именно как религиозное явление. Возникая на стыке непримиримого противоречия между социальным (этическим) и религиозным мировоззрениями, протест призван защитить религиозную метафизику от сползания в светскую, бытовую плоскость практичных и сентиментальных истин. Именно желанием вырваться за пределы этической целесообразности объясняется «бессмысленность и беспощадность» протеста у Достоевского. Ярким примером такого апокалиптического бунта, на мой взгляд, является смерть Настасьи Филипповны в романе «Идиот». Своей смертью Настасья демонстративно разрушает возможность своего сентиментального спасения через *раскаяние*, настаивая на религиозном понимании *спасения* как чуда воскресения.

Стоит сразу заметить, что, противопоставляя религиозную картину мира этической, я ни в коем случае не пытаюсь приуменьшить

значение нравственности для Достоевского[1]. Познание истины в его мире совершается посредством нравственного чувства, которое является наиглубочайшим проявлением божественного в человеке. Как сказано у Святого Иоанна, тексты которого имеют особенную важность для Достоевского: «Бог есть любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нем» (1 Ин 4:16)[2]. Ключевой смысл данной иоанновской формулы в том, что источником нравственного чувства является не сам человек, не его естественная природа, а Бог. Только *пребывая в* Боге (обóживаясь), наша природа получает способность любить. Любовь к ближнему есть божий дар (благодать), что подчеркивает глубинную нравственную несостоятельность естественной человеческой природы.

Этическое мировоззрение, напротив, понимает нравственность именно как естественное свойство нашей природы. Главный идеологический оппонент Достоевского Жан-Жак Руссо считал нравственность проявлением «чистого, соответствующего природе, состояния» (*de la pure nature*). Если согласно Иоанновому, религиозному мировоззрению мы становимся нравственнее (святее) через более глубокое погружение в божественную реальность (обожение), то согласно Руссо мы нравственно совершенствуемся путем культивирования в себе «естественного человека»[3]. Отсюда воспевание культа природы и естественной красоты у романтиков. Природа, часто в форме городского или пригородного парка, была призвана романтизмом облагородить нравственный облик человека путем погружения его в живописную естественную среду. В «Идиоте» роль такого романтического псевдо-рая выполняет Павловский парк, где протекает большая часть повествования. Иронически подчеркивая несостоятельность руссоистского мировоззрения князя Мышкина, умирающий Ипполит сообщает, что по настоянию князя приехал в Павловск «последний раз посмотреть на деревья» [Достоевский 1972–1990: VIII, 321][4].

Фундаментальное противоречие между религиозным и этическим мировоззрениями, на мой взгляд, является центральной проблематикой поздних романов Достоевского. В них писатель про-

---

1 Об отсутствии «автономной этики» в православном мировоззрении см. [Булгаков 1989: 324-330].

2 См. [Степанян 2001: 96-111].

3 См. [Занин 2007: 447-485].

4 См. также: [Злоческая 1989: 18-25].

возглашает несостоятельность и нежизнеспособность просвещенческой, сентиментальной картины мира. Чтобы понять принцип его полемики с романтизмом, Достоевского нельзя рассматривать как обычного романиста. В отличие от Толстого или Тургенева, его целью никогда не было описание повседневной жизни (быта) российского общества. В этом смысле Достоевский внеисторичен. Персонажи его романов не являются прототипами «настоящих» людей, а их обрывчатые эмоциональные состояния не кристаллизируются в ясные психологические портреты. Именно поэтому героев Достоевского не получается представить, визуализировать. Они остаются лишь некими координатами, печальными трагическими масками, оформляющими контуры разрушающегося ложного метафизического пространства. Когда герой Достоевского говорит, он не столько пытается рассказать о себе, сколько вовлекает нас в динамику разлагающейся логики мира. Именно такую цель преследует своей исповедью подпольный человек.

В «Идиоте» динамика распада становится всепоглощающей. Картина Ганса Гольбейна Младшего «Мертвый Христос во гробе» постулирует разложение как некую трагическую правду романа [Касаткина 2006: 154-168]. В этой непреодолимой динамике тления мы находим ключ к пониманию апокалиптичности «Идиота». Цель Достоевского не сообщить нам что-то интересное, развлечь, а заставить нас пережить катастрофу и таким образом «открыться бездне», выпустить из рук ту псевдо-правду, с помощью которой мы подчинили истину своему бытовому (этическому, сентиментальному) мировоззрению[5].

Здесь стоит задаться вопросом о причине такого всеобъемлющего *отрицания* у Достоевского. Если истина для Достоевского вне сентиментальной этики, то зачем тратить время на описание ее распада? Почему не перейти сразу к описанию религиозной метафизики? Чтобы ответить на этот фундаментальный вопрос, я предлагаю рассмотреть три возможных объяснения отрицания у Достоевского.

Первое объяснение — *этическое* — рассматривает отрицание всего лишь как механизм, регулирующий внутреннюю жизнь этического мировоззрения. Согласно этому пониманию, то, что в Достоевском нам кажется апокалиптическим (катастрофичным), на самом деле всего лишь жесткая социальная критика. При всей сво-

[5] См. [Померанц 1990: 362-376].

ей мрачности, мир в романах Достоевского не безнадежен. Даже в «Идиоте» и «Бесах» автор не ставит под сомнение этическое мировоззрение как таковое, а лишь пытается выявить и устранить его изъяны. Через нравственные поражения своих героев Достоевский преподает читателю некий моральный урок, усвоив который тот сможет поступить благороднее.

Второе объяснение отрицания — *эстетическое* — не находит в Достоевском морализирующего учителя. С данной точки зрения, задача романа не исправлять нравственные изъяны разлагающегося мира, а позволить читателю испытать процесс разложения, и, возможно, даже насладиться эйфорийным чувством свободы от безнаказанного созерцания разрушительных процессов[6]. Вместе с Иваном Карамазовым читатель получает возможность «забавляться» чувством собственного «отчаяния» путем рассматривания гротесковых «картинок» человеческого страдания и нравственной низости [Достоевский 1972–1990: XIV, 65, 220].

Третье объяснение отрицания — *религиозное* — отказывается видеть в Достоевском как моралиста, так и эстетствующего циника. Согласно такой точке зрения, Достоевский, как всякий религиозный художник, ставит своей целью взаимодействие с принципиально невыразимой (непредставимой, неименуемой) реальностью. Невозможность напрямую говорить о «предмете» своего познания является исходной позицей всякой по-настоящему религиозной мысли. Рассуждая о невыразимом, религиозная метафизика вынуждена прибегать к отрицательному, апофатическому (греч. *apophasis*, «отрицание») способу выражения истины[7]. Апофазис утверждает истину путем отрицания *идола*, то есть того, что предлагает себя вместо истины. Под идолом, однако, не стоит понимать прямую противоположность религиозной истине. Как правило, идол не является откровенным злом, пытающимся навязать себя вместо истины. Напротив, идол — чаще нечто настолько по своей сути доброе, что способно незаметно подменить собой истину.

Ярким примером такой псевдо-истины является безграничное сострадание князя Мышкина в «Идиоте». Несмотря на всю свою доброту, жалость Мышкина к Настасье Филипповне неспособна даровать ей спасение. В ответ на невыносимую сентиментализацию Мышкиным внутренних переживаний Настасьи, Аглая непроиз-

[6] См. [Морсон 1981: 3-38].

[7] См. [Лосский 2015].

вольно, но тем не менее точно, в свойственной себе саркастической манере, выявляет псевдо-спасительную сущность его жалости: «Так пожертвуйте собой, это же так к вам идет! Вы ведь такой великий **благотворитель** <…> Вы должны, вы обязаны **воскресить** ее…» [Достоевский 1972–1990: VIII, 363]. При всем своем благородстве, *благотворительность* не способна заменить спасительного чуда *воскресения*. Именно в подмене воскресения благодетельным филантропством Достоевский видит глубинную несостоятельность сентиментального (секулярного) мировоззрения. Через образ разлагающегося Христова тела картина Гольбейна категорически отрицает возможность естественного (*de la pure nature*) возрождения жизни, таким образом провозглашая чудо воскресения как единственный источник спасения.

Рассмотрев три возможных объяснения отрицания в Достоевском, мы установили герменевтический диапазон, который поможет нам точнее понять смысл протеста в его романах. Здесь отрицание и протестность напрямую связаны. Именно через протест (бунт) отрицание проявляет себя в гуще романной действительности. В «Идиоте» мы не только можем ясно наблюдать взаимодействие всех трех форм протестности — этической, эстетической и религиозной — но и лучше понять причину, по которой религиозная протестность неизбежно принимает форму апокалиптического, разрушительного бунта.

Согласно этическому прочтению, протестность у Достоевского не противостоит сентиментальному мировоззрению, а укрепляет его. Каким бы провокационным ни был такой протест, он преследует цель выявления и упразднения изъянов в существующем порядке вещей, восстановления в нем некоего баланса справедливости. Сам же порядок таким протестом не только не ставится под сомнение, а принимается как единственно возможный.

Примером такого этического протеста может послужить сострадание Мышкина к Настасье Филипповне. Несмотря на то, что его безмерная жалость обличает людское безразличие, она, тем не менее, не идет вразрез с филантропическим пафосом сентиментального, буржуазного общества. Меткое наблюдение Аглаи, обозвавшей Мышкина благодетелем, улавливает принципиальную связь между его жалостью и тем естественным сочувствием, которое Руссо ставит во главу угла своего сентиментального общества. Спустившийся с живописных долин Швейцарских гор — родины Руссо — Мышкин

являет собой образ совершенного «естественного человека». Однако попытка Мышкина спасти Настасью путем внушения ей чувства ее личной *невиновности* не решает глубинную проблему сентиментального общества, зацикленного на идее вины и раскаяния. Напротив, идея спасения как морального совершенства — «В вас все совершенство!» — воспроизводит пуританскую модель спасения, полагающую моральное совершенство целью естественного нравственного эволюционирования [Достоевский 1972–1990: VIII, 118][8].

Другим примером этического протеста могла бы послужить смерть Настасьи Филипповны. Ее гибель безусловно является протестным жестом, направленным в сторону безвыходно лицемерного уклада жизни. Тем не менее, рассматривать смерть Настасьи всего лишь как критику сентиментального мировоззрения сложно. Для этого ее протестный жест слишком радикален и трагичен.

В отличие от этического протеста, эстетический протест не пытается спасать сентиментальную реальность. Напротив, эстетический протест способствует ее разложению и не брезгует получать от этого удовольствие. Примером такой эстетствующей позиции в «Идиоте» является Лукьян Тимофеевич Лебедев. Особенность Лебедева, пользуясь определением Бахтина, в «избытке» его знания [Бахтин: 104]. За исключением Настасьи Филипповны, о чем я скажу позже, Лебедев — единственный герой, полностью осознающий гольбейновскую тайну романа, а именно, что сентиментальная (этическая) картина мира, в которой разворачиваются события романа, мертва и разлагается[9]. Избыточное знание ставит Лебедева вне драмы романа, и эта вненаходимость объясняет его цинизм. Он не просто осознает безжизненность сентиментальной метафизики, а наслаждается ее стремительным разложением. Отсюда любовь к цитированию «Откровения Иоанна Богослова». Апокалиптическая литература подкрепляет и оформляет его ощущение неминуемой катастрофы. При этом апокалиптичность Лебедева не стремится к эсхатологическому горизонту, как у Иоанна, а является лишь нигилистическим упоением гибелью. В отличие от генерала Иволгина, который лжет ради спасительного самообмана, или Ипполита, в озлобленности которого все же прослеживается вера в справедливость, Лебедев свободен от власти любых иллюзий. Он лжет без стыда и без особой

[8] См. [Левина 1994: 97-118].
[9] См. [Кирпотин 1980: 64-118].

выгоды. Его интерес к деньгам — скорее циничная насмешка над капиталистическим укладом буржуазной жизни, нежели алчная вера в рынок. Распространяемые им слухи и сплетни не преследуют никакой особой стратегической цели и призваны лишь ускорить процессы разложения.

Третий пример протестности у Достоевского — религиозный. Самым ярким проявлением религиозного протеста, на мой взгляд, является смерть Настасьи Филипповны. Чтобы увидеть в гибели Настасьи метафизический смысл, нам нужно перестать видеть в ней обыкновенную романную героиню. Если переживания Анны Карениной призваны приоткрыть читательскому взору завесу в мир тонкосплетений женской психологии, внутренний мир Настасьи Филипповны остается недоступным для читателя. В последние годы число попыток объяснить поведение Настасьи путем скрупулезного анализа ее психики резко уменьшилось. Наконец пришло понимание, что правдоподобный портрет героини в романе отсутствует[10]. Все наши представления о Настасье вынуждены основываться на недостоверных сведениях, большая часть из которых откровенная ложь[11]. Что интересно, сама Настасья не только поощряет распространение лживых слухов, укрепляя тем самым мнение о себе как о падшей женщине, но и путем провокации активно подводит Рогожина к убийству. В чем смысл такого самоуничижения и самоуничтожения? Любая попытка дать психологическое объяснение мотивам Настасьи Филипповны неизбежно приводит нас к одинаково неудовлетворительным выводам: ее смерть — или злобная месть, или суицидальное расстройство. К последнему заключению приходит Мышкин.

Как только мы оставляем попытки проникнуть в сокровенную тайну Настасьи, перед нами предстает метафизическая глубина ее страдания. Своей смертью Настасья окончательно отказывается принять не столько жалость Мышкина, сколько скрытое в его жалости руссоистское сентиментальное псевдо-спасение. Смерть Настасьи не суицидальное сумасшествие, а апофатический в своей протестности жест. Отрицанием себя как предмета скорбной жалости Настасья делает свое спасение доступным исключительно чуду воскресения. Значение ее имени (греч. *anastasis*, «воскресение») пе-

[10] См. [Young 2004: 28-74]. В недавней статье Ольга Матич предложила похожее прочтение романа. См. [Matich 2016: 397-421].

[11] См. [Miller 1981: 126-200].

рестает быть просто символом, а становится требованием и условием истинного спасения. Конечно, речь здесь не идет о каком-то личном спасении. Настасья — не заурядная героиня, с некой личной повесткой. Она фигура мессианского масштаба. Финальная сцена, где мертвенное тело Настасьи воспроизводит сюжет гольбейновской картины, наделяет ее смерть христологической сутью. Таким образом, христологическая миссия переходит от псевдо-Христа Мышкина к Настасье, из сентиментальной (этической) плоскости беспомощного сострадания в религиозную плоскость эсхатологического предвосхищения чуда.

В заключение стоит заметить, что Настасью и Лебедева в романе объединяет тайная дружба. Со слов Лебедева мы узнаем, что они не только регулярно встречаются для совместного чтения иоанновского «Апокалипсиса», но и одинаково понимают пророческое значение книги для своего времени. Чем объяснить эту странную литературную солидарность? На мой взгляд, мы видим здесь метафизическое сотрудничество нигилистического и религиозного, что является характерной чертой религиозной философии Достоевского. По разным причинам Лебедев и Настасья преследуют одну цель, а именно полный развал сентиментальной картины мира. В своем анализе вступительной части романа, Сара Янг делает интересное предположение, что присутствие Лебедева в одном вагоне с Мышкиным и Рогожиным совсем не случайно [Young 2004: 50]. Вполне вероятно, что Лебедев здесь по поручению Настасьи, с целью войти в доверие к Рогожину и таким образом завлечь его обратно в орбиту влияния Настасьи Филипповны. Такое прочтение обнаруживает в Настасье фигуру, обладающую полным контролем над развивающимися в романе событиями, включая их трагическую концовку. Добровольно отдавая себя под нож, она превращает собственную смерть из гибели беспомощной жертвы в протестный метафизический жест, тем самым освобождая роман от ограничений сентиментального прочтения.

Список литературы

Бахтин — *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7-ми тт. Т. 1. М.: Русские словари, ЯСК, 2002. С. 69-263.

Булгаков 1989 — *Булгаков С.Н.* Православие: Очерки учения Православной Церкви. Париж, YMCA-Press, 1989. 405 с.

Достоевский 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений в 30 томах. Л.: Наука, 1972-1990.

Занин 2007 — *Занин С.В.* Теоретические источники и характер гипотезы о «естественном состоянии» у Ж. Ж.Руссо // Известия Самарского научного центра РАН / Отв. ред. академик РАН В. П. Шорин. 2007. Т. 9 (20) № 2.(апрель-июнь). С. 477-485.

Злочевская 1989 — *Злочевская А.В.* Гуманистический идеал эпохи Просвещения и образ князя Мышкина в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Филологические науки. 1989. № 2. С. 18-25.

Касаткина 2006 — *Касаткина Т.А.* После знакомства с подлинником. Картина Ганса Гольбейна Младшего «Христос в могиле» в структуре романа Ф. М. Достоевского «Идиот» // Новый мир. 2006. № 2. С. 154-168.

Кирпотин 1980 — *Кирпотин В.Я.* Лебедев и племяник Рамо // Мир Достоевского: Этюды и исследования. М.: Советский писатель, 1980. С. 64-118.

Левина 1994 — *Левина Л.* Некающаяся Магдалина или почему князь Мышкин не мог спасти Настасью Филипповну // Достоевский и мировая культура. 1994. №2. С. 97-118.

Лосский 2015 — *Лосский В.Н.* Очерк мистического богословия Восточной церкви. Догматическое богословие. М.: Академический Проект/Парадигма, 2015. 543 с.

Померанц 1990 — *Померанц Г.С.* Открытость бездне: Встречи с Достоевским. М.: Советский писатель, 1990. 384 с.

Степанян 2001 — *Степанян К.А.* Евангелие от Иоанна и роман «Идиот» // Достоевский и мировая культура. 2001. № 14. С. 96-111.

Matich 2016 — *Matich O.* Time and Memory in Dostoevsky's Novels, or Nastasya Filippovna in Absentia // Slavic & East European Journal. Vol. 60.3. 2016. Pp. 397-421.

Miller 1981 — *Miller R.F.* Dostoevsky and "The Idiot": Author, Narrator and Reader. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981. 296 p.

Morson 1981 — *Morson G.S.* Dostoevsky's Icon of Chaos // The Boundaries of Genre: Dostoevsky's Diary of A Writer and The Traditions of Literary Utopia. Austin: University of Texas Press, 1981. Pp. 3-38.

Young 2004 — *Young S.J.* The Disappearing Heroine // Dostoevsky's The Idiot and The Ethical Foundations of Narrative: Reading, Narrating, Scripting. L.: Anthem Press, 2004. Pp. 28-74.

References

Бахтин — Bakhtin M.M. *Avtor i geroi v esteticheskoi deyatel'nosti* [Author and Hero in Aesthetic Activity]. Bakhtin M.M. Sobranie sochinenii v 7-mi tt. [Collected Works in 7 vols.]. Moscow, Russkie slovari, IaSK Publ., 2002. Vol. 6. Pp. 69-263. (In Russ.)

Булгаков 1989 — Bulgakov S.N. *Pravoslavie: Otcherki uchenia Pravoslavnoi Tserkvi* [Orthodoxy: an Outline of Orthodox Church Doctrine]. Paris, YMCA-Press, 1989. 405 p. (In Russ.)

Достоевский 1972–1990 – Dostoevskii F.M. *Polnoe sobranie sochinenii v 30 tomakh* [The Complete Works in 30 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.)

Касаткина 2006 – Kasatkina T.A. *Posle znakomstva s podlinnikom. Kartina Gansa Holbeina Mladshego «Khristos v mogile» v structure romana F.M. Dostoevskogo «Idiot»* [After Knowing the Original. Hans Holbein the Younger's Painting "The Body of the Dead Christ in the Tomb" in the Structure of F.M. Dostoevsky's Novel *The Idiot*]. Novyi mir [The New World]. 2006. № 2. Pp. 154-168. (In Russ.)

Кирпотин 1980 – Kirpotin V.Y. *Lebedev i plemiannik Ramo* [Lebedev and Rameau's Nephew]. Mir Dostoevskogo: etudy i isledovania [Dostoevsky's World: Etudes and Researches]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1980. Pp. 64-118. (In Russ.)

Левина 1994 – Levina L.A. *Nekaiushchaiasia Magdalina ili pochemu kniaz' Myshkin ne mog spasti Nastasiiu Filippovnu* [Unrepenting Magdalene, or Why Prince Myskin Could Not Save Nastasya Filippovna]. Dostoevskii i mirovaia kul'tura [Dostoevsky and World Culture]. 1994. Is. 2. Pp. 97-118. (In Russ.)

Лосский 1997 – Lossky V.N. *The Mystical Theology of the Eastern Church*. Translated from the French by members of the Fellowship of St. Alban and St. Sergius. Crestwood, NY, St. Vladimir Seminary Press, 1997.

Matich 2016 – Matich O. *Time and Memory in Dostoevsky's Novels, or Nastasya Filippovna in Absentia*. Slavic & East European Journal. Vol. 60.3. 2016. Pp. 397-421.

Miller 1981 – Miller R.F. *Dostoevsky and "The Idiot": Author, Narrator and Reader*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1981. Pp. 126-200.

Morson 1981 – Morson G.S. *Dostoevsky's Icon of Chaos. The Boundaries of Genre: Dostoevsky's Diary of A Writer and The Traditions of Literary Utopia*. Austin, University of Texas Press, 1981. Pp. 3-38.

Померанц 1990 – Pomerants G.S. *Otkrytost' bezdne: vstrechi s Dostoevskim* [Openness to the Abyss: Meeting Dostoevsky]. Moscow, Sovetskii Pisatel' Publ., 1990. 384 p. (In Russ.)

Степанян 2001 – Stepanyan K.A. *Evangelie ot Ioanna i roman "Idiot"* [The Gospel of John and *The Idiot*]. Dostoevskii i mirovaia kul'tura [Dostoevsky and World Culture]. 2001. № 14. Pp. 96-111. (In Russ.)

Young 2004 – Young S. J. *The Disappearing Heroine. Dostoevsky's The Idiot and The Ethical Foundations of Narrative: Reading, Narrating, Scripting*. London, Anthem Press, 2004. Pp. 28-74.

Занин 2007 – Zanin S.V. *Teoreticheskie istochniki i kharakter gipotezy o "estestvennom cheloveke" u J.J. Rousseau* [Theoretical Sources and the Character of J.J. Rousseau's "Natural Man"]. Izvestia Samarskogo nauchnogo tsentra RAN [Samara Scientific Centre of RAS Bulletin], ed. by Prof. V.P. Shorin. 2007. Vol. 9 (20). № 2 (April-June). Pp. 477-485. (In Russ.)

Злочевская 1989 – Zlochevskaya A.V. *Gumanisticheskii ideal epokhi Prosveshenia i obraz kniazya Myshkina v romane F.M. Dostoevskogo «Idiot»* [Humanistic Ideal of the Age of Enlightenment and the Image of Prince Myshkin in F.M. Dostoevsky's Novel *The Idiot*]. Filologicheskie nauki [Philological Sciences]. 1989. № 2. Pp. 18-25. (In Russ.)

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-116-126
УДК 821.161.1
ББК 83+83.3(2=411.2)

Штефан Липке

Амбивалентное восприятие одной лютеранской традиции у Ф. М. Достоевского: мотив рождественской елки в рассказах писателя[1]

Stephan Lipke

Dostoevsky's Ambivalent Reception of a Lutheran Tradition: The Christmas Tree and Christmas Party as a Motif in the Writer's Stories

Об авторе: Штефан Липке, кандидат филологических наук, директор «Института святого Фомы», Москва.
E-mail: stephanlipkesj@gmail.com

Аннотация: Статья посвящена восприятию лютеранской традиции рождественской елки в творчестве Ф.М. Достоевского, в частности, в рассказе «Елка и свадьба» (1848) и в рассказе «Мальчик у Христа на елке» (1876). Рассмотрение рассказов на фоне Рождества, особенно на фоне лютеранской традиции елки, часто воспринятой без связи с тайной воплощения Бога, позволяет осмыслить остроту критики Достоевского, направленной против потери духовных ценностей в высших кругах Санкт-Петербурга, ведущей к неравному браку по расчету и к смерти мальчика от холода и голода. Однако в позднем рассказе Достоевский противопоставляет светскому празднованию заимствованный у лютеранина Ф. Рюккерта мотив «Христовой елки» как символа заботы Спасителя об обездоленных. Таким образом, исследование показывает, что празднование Рождества Христова вокруг елки как лютеранская традиция, недавно вошедшая в русскую культуру, воспринимается Достоевским амбивалентно.

[1] Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-90020/ 18/ The reported study was funded by RFBR according to the research project № 18-012-90020/18.

Писатель видит как опасность потерять духовный смысл Рождества Христова, так и возможность вновь приобрести его.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, Рождество, лютеранство, «Елка и свадьба», «Дневник писателя», «Мальчик у Христа на елке».

Для цитирования: Липке Ш. Амбивалентное восприятие одной лютеранской традиции у Ф. М. Достоевского: мотив рождественской елки в рассказах писателя // Достоевский и мировая культура. 2019. № 1(5). С. 116-126.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-116-126

About the author: Stephan Lipke, Candidate of Philological Sciences, Director of St. Thomas Institute (Moscow).

E-mail: stephanlipkesj@gmail.com

Abstract: This essay is dedicated to F.M. Dostoevsky’s reception of the Lutheran “Christmas tree”, particularly in the short stories “A Christmas Tree and a Wedding” (1848) and “The Beggar Boy at Christ's Christmas Tree” (“The Heavenly Christmas Tree”, 1876). Interpreting these stories in the context of Christmas, most of all, in the context of the Christmas tree, a tradition without direct ties to the mystery of God’s incarnation, we can see how harshly Dostoevsky criticizes the loss of spiritual values in the upper class of St Petersburg. From his point of view, this leads to an unequal marriage without love and to the beggar boy’s death from cold and hunger. And yet in the 1876 story Dostoevsky juxtaposes to this worldly way of celebrating Christmas the image of “Christ’s Christmas tree” from a poem by the Lutheran F. Rückert. This is a symbol of the Savior’s care for the poorest. Thus, our research shows Dostoevsky’s opinion on the Lutheran tradition of celebrating Christmas around a tree, which was introduced into the Russian culture recently. The writer sees it ambivalently; he sees both the risk of losing the Christian sense of Christmas and the chance of regaining it.

Key words: F. M. Dostoyevsky, “A Christmas Tree and a Wedding”, A Writer’s Diary, The Beggar Boy at Christ's Christmas Tree, Christmas, Lutheranism.

For citation: Lipke S. Dostoevsky’s Ambivalent Reception of a Lutheran Tradition: The Christmas Tree and Christmas Party as a Motif in the Writer’s Stories. *Dostoevsky and World Culture*. 2019. № 1(5). Pp. 116-126.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-116-126

В исследованиях, посвященных роли христианства в творчестве Ф.М. Достоевского, скорее подчеркивается значение для писателя Пасхи, нежели Рождества Христова, в частности, в рамках изучения пятикнижия [Есаулов 2004: 25-287]. Также принято считать, что Достоевский интересовался католичеством намного больше, нежели конфессиями Реформации [Лосский 1953: 354]. Однако значение Рождества Христова для творчества писателя также исследовалось.

В.Н. Захаров акцентирует, что в «Записках из Мертвого дома» касательно дат Достоевский специально отходит от автобиографизма и пишет о приезде рассказчика в декабре [Достоевский 1972–1990: IV, 20], хотя он сам приехал в острог только в январе. Данный прием служит для того, чтобы описать опыт Рождества [Достоевский 1972–1990: IV, 104–116] как некий ответ на первые впечатления, полученные заключенным в остроге [Захаров 1994: 40]. Исследователи также обращают внимание на рассказ «Елка и свадьба», опубликованный в «Отечественных записках» за 1848 г., и на рассказ из «Дневника писателя» за январь 1876 г. «Мальчик у Христа на елке», см. например [Ермоленко, Сергеева 2017: 92-99; Касаткина 2015: 102-112]. Здесь же изучается, какую роль в данных рассказах играет именно то, что описанный в них социум из буржуазии Санкт-Петербурга отмечает Рождество, придерживаясь лютеранской традиции собираться вокруг елки.

Данная традиция, еще неизвестная в России в детстве Ф.М. Достоевского, уже в 1848 г. воспринималась писателем как распространенное явление, по крайней мере среди богатых немцев Санкт-Петербурга [Швидченко 1898: 23]. Но следует иметь в виду, что главный герой рассказа и безымянная девочка венчаются в «***ской церкви» [Достоевский 1972–1990: II, 100], то есть не в кирхе или в костеле, а в одной из православных церквей. На факт постепенного распространения обычая ставить елку и среди богатых русских указывает то, что в 1846 г. выходит на русском языке пособие писательницы А.М. Дараган «Елка. Подарок на Рождество» [Ермоленко, Сергеева 2017: 95].

Важную роль в рассказе играет передача подарков вокруг самой елки. Подчеркивается, что дети «решительно не хотели походить на *больших*, несмотря на все увещания гувернанток и маменек» [Достоевский 1972–1990: II, 96][1]. Особенно ярко отношение детей к подаркам отличается от отношения взрослых тем, что дети разбирают игрушки и играют с ними настолько бурно, что даже «успели уже переломать половину игрушек, прежде чем узнали, кому какая назначена» [Достоевский 1972–1990: II, 96]. Для взрослых же, наоборот, крайне важно раздавать подарки именно тем, кому они назначены: самые красивые и дорогие подарки получают богатые дети, в частности, одиннадцатилетняя будущая невеста главно-

1 Курсив здесь и далее принадлежит автору произведения – Ш. Л.

го героя; соответственно, самый скромный и некрасивый подарок получает «сын гувернантки хозяйских детей, одной бедной вдовы, мальчик крайне забитый и запуганный» [Достоевский 1972–1990: II, 96-97]. В дальнейшем этот мальчик чувствует, и другие дети ему дают почувствовать, что он изгой и не может играть с другими [Достоевский 1972–1990: II, 97]. Здесь показана обратная сторона детской непосредственности – то подчеркивание неравенства между богатыми и бедными, которое придумывают взрослые, при этом еще придерживаясь каких-нибудь рамок приличия и вежливости, дети выражают прямо и жестоко [Ермоленко, Сергеева 2017: 97]. Таким образом, вместо идиллии Достоевский описывает рождественский праздник как событие, подчеркивающее несправедливый строй социума.

Еще важнее то, в чем заключается тематика уже заглавия рассказа: праздник как повод для подготовки неравного брака по расчету. Еще на елке Юлиан Мастакович, узнавший о богатом приданом безымянной девочки, калькулирует, до какого размера оно вырастет в течение пяти лет [Достоевский 1972–1990: II, 97]. Он сразу начинает «ухаживать» за ней [Достоевский 1972–1990: II, 98] и устанавливать отношения с ее родителями [Достоевский 1972–1990: II, 100], что на самом деле через пять лет, т. е. максимально скоро, ведет к женитьбе властного и почтенного Юлиана Мастаковича на этой девочке, к браку, который делает ее несчастной, а его – богатым [Достоевский 1972–1990: II, 100-101].

Само собой разумеется, что рассказанное Достоевским глубоко противоречит его нравственным ценностям как писателя с сентименталистским уклоном, который испытывает любовь к обездоленным, а также уважение к супружеской любви как сугубо личностному явлению [Ермоленко, Сергеева 2017: 98; Гроссман 1924: 51-52].

Однако в нашем контексте главное заключается в том, что «Елка и свадьба» – это не просто критический, но именно «анти-рождественский» рассказ. Это можно понять в том числе на фоне «Рождественской песни в прозе» Ч. Диккенса (1843), одного из тех произведений, которые показывают, что и в таких духовных вопросах, как осмысление Рождества Христова вне собственно церковной сферы, связь между Россией и Западом во время Достоевского была тесна [Михновец 2008: 128]. Вопреки ожиданиям, связанным с Рождеством Христовым благодаря Ч. Диккенсу, чудо нравствен-

ного обращения богатого и властного человека и, в связи с этим, спасения бедных и страдающих не происходит: Юлиан Мастакович оказывается по отношению к бедному мальчику и к богатой, но одинокой девочке не благотворителем, а злодеем [Ермоленко, Сергеева 2017: 97].

Но следует изучать образ главного героя еще глубже: этот «великий муж» [Достоевский 1972–1990: II, 100] представлен по образу царя Ирода. Как Ирод пытается убить младенца Иисуса (Мф 2:16-17), так и Юлиан Мастакович гонит бедного мальчика, мешающего его планам [Достоевский 1972–1990: II, 98-100].

Герой также представлен как антитип новозаветного Иосифа. Внешне их связывает (по крайней мере, согласно традициям восточного христианства) мотив женитьбы немолодого человека на весьма молодой женщине [Rühle, Schütz 1929: 376]. Однако Иосиф относится к Марии с уважением (Мф 1:18-25) и защищает ее от опасностей (Мф 2:16-17); Юлиан Мастакович же, наоборот, пугает девочку поцелуями [Достоевский 1972–1990: II, 98]. Между тем ее сверстник, бедный мальчик, защищает девочку от нападений немолодого мощного мужчины [Достоевский 1972–1990: II, 98]. Уже из этого, кстати, можно увидеть, что критика, связанная с западными обычаями вокруг рождественской елки, не направлена против запада как такового; ведь именно западная, католическая, традиция описывает Иосифа, защитника, как сверстника Марии [Rühle, Schütz 1929: 376].

Помимо того, главного героя зовут Юлианом, и в рамках сватания он «заметно юлил» перед матерью богатой девочки [Достоевский 1972–1990: II, 100]. Тем самым Достоевский подчеркивает его имя, весьма необычное для русского человека и распространенное скорее среди поляков, и отсылает к образу императора Юлиана Отступника (годы правления: 361–363). Стоит подчеркнуть, что попытка данного императора восстановить язычество в Римской империи напрямую связана с тематикой Рождества, так как он намеревался вернуть культ Непобежденного Солнца (Гелиос или Sol Invictus) [Krüger 1929: 565], которому примерно 15 лет до воцарения Юлиана пришло на смену почитание Христа как истинного Солнца через празднование Рождества Христова во время зимнего солнцестояния [Glaue 1931: 1788]. Таким образом «анти-рождественский» характер рассказа во многом обусловлен «анти-рождественским» характером его главного героя.

«Юлящий» Юлиан напоминает также скандинавское название Рождества «jul» или финское «juoli». Это значимо в контексте настоящей работы, так как только в этом названии, в отличие от названий в славянских, романских, английском или немецком языках, сохранилось воспоминание о языческом зимнем празднике солнца и света. Еще и с этой точки зрения подтверждается, что, по мнению Достоевского, обычаи вокруг рождественской елки являются поражением христианства.

Косвенно название Рождества среди лютеранских народов севера намекает также на вопрос, связано ли данное поражение с лютеранской традицией рождественской елки как таковой, тем более что в России в XIX в. принято связывать традицию не в последнюю очередь с финнами, непосредственными соседями жителей Санкт–Петербурга. Е. Швидченко даже упрекает финнов-лютеран (наряду с немцами) в том, что они устраивают светское елочное торжество во время сочельника. Он подчеркивает, что устраивать «торжество, оканчивающееся и пением, и танцами, нам, православным, не пристало» [Швидченко 1898: 33]. На самом деле у секуляризированных лютеран времен Достоевского существовало чисто светское восприятие «рождественского дерева», отличающее его от сугубо христианской, изначально католической традиции рождественских яслей. Об этом свидетельствует, например, песнь «O Tannenbaum» (1824) [Anschütz 1824: 202]. Также в круги богатых русских в столице елка была введена как торжественное украшение Рождества и как награда для прилежных, воспитанных детей, причем, например, в вышеупомянутом пособии А.М. Дараган, о связи праздника с тайной воплощения Бога речи не было [Ермоленко, Сергеева 2017: 95]. В связи с этим Е. Швидченко приходит к выводу, что «елка ничем не напоминает нам рождение Спасителя» [Швидченко 1898: 29]. К традиции светского празднования Рождества присоединяется и Юлиан Мастакович, подчеркивая, что девочка получила прекрасный подарок, потому что была «милое и благонравное дитя всю неделю» [Достоевский 1972–1990: II, 98].

Таким образом, Достоевский улавливает, как растворение смысла Рождества в общечеловеческих «ценностях», уже к тому времени связанное с лютеранством и с символом елки, плавно переходит в меркантильный образ празднования Рождества, по крайней мере в богатых кругах Санкт-Петербурга. Это вписывается в восприятие Достоевского, согласно которому «протестантизм <...> исполин-

скими шагами переходит в атеизм и в зыбкое, текущее, изменчивое (а не вековечное) нравоучение» [Лосский 1953: 354; Достоевский 1972–1990: XXV, 151] – если иметь в виду, что речь идет не обязательно о самом протестантизме, но о восприятии так называемого культур-протестантизма в России.

К тематике «елки», о которой, разумеется, в рождественском эпизоде «Записок из Мертвого дома» речи нет, Достоевский возвращается через почти тридцать лет, в «Дневнике писателя» за январь 1876 г. Продолжая тематику рассказа «Елка и свадьба», во вступительной статье «Дневника» Достоевский критикует некоторые практики, связанные с елками: он считает неуместным наряжать детей на праздник, если они дома ходят одеты бедно [Достоевский 1972–1990: XXII, 9]. Он также считает проведение елок возможным поводом для нравственного развращения девочек [Достоевский 1972–1990: XXII, 10], тем самым возвращаясь к тематическому кругу преждевременного сватания.

Сам рассказ же «Мальчик у Христа на елке» напоминает «Записки из Мертвого дома» тем, что эпизод о Рождестве является продолжением и углублением описания реальности, здесь: размышлений Достоевского о нынешней и о будущей жизни детей-попрошаек, увиденных писателем в рождественские дни на улицах Санкт-Петербурга [Достоевский 1972–1990: XXII, 13-14], также см. [Касаткина 2015: 105].

По сравнению с «Елкой и свадьбой», социальная критика в рассказе «Мальчик у Христа на елке» еще обостряется: подчеркивается контраст между богатыми людьми, празднующими вокруг пышно убранных елок, и бедным мальчиком, которого выгоняют из домов и который замерзает на улице [Достоевский 1972–1990: XXII, 15-16]. При этом рассказ не направлен против западных рождественских традиций как таковых. Ведь справедливо отмечает Т.А. Касаткина, что «Мальчик у Христа на елке» вдохновлен духовным опытом Франциска Ассизского: это актуализация событий вокруг самого рождения Христа [Касаткина 2015: 104]. Как Иисус (Лк 2:1-7), так и мальчик пришел из другого города, вместе с матерью [Достоевский 1972–1990: XXII, 14-15]. Образ мальчика, который был «еще очень маленький, лет шести или даже менее» и который был одет «в какой-то халатик» [Достоевский 1972–1990: XXII, 14], отсылает к образу Тима из «Рождественской песни в прозе» Ч. Диккенса, которого западная традиция связывает со Христом [Михно-

вец 2008: 129]. Мальчик также напоминает Христа на руках у Марии на иконах, подвал [Достоевский 1972–1990: XXII, 14] создает «образ разоренного вертепа» [Касаткина 2015: 106]. И как раз этот мальчик, символизирующий Христа, в праздник Рождества Христова оказывается «лишним» [Касаткина 2015: 107], так что богатые жители Санкт-Петербурга не выдерживают пробы на то, примут ли они «Сына Человеческого» в виде «меньшего» из Его братьев (Мф 25:31-46) [Касаткина 2015: 109]. Это показывает, что, по мнению Достоевского, елка не является символом настоящего христианства, а скорее светского менталитета, в котором христианство редуцировано до каких-то неустойчивых нравственных ценностей, а те – до внешнего приличия, в частности, опрятной одежды.

Однако это не означает, что рассказ направлен против лютеранской традиции рождественской елки как таковой. Наоборот, он заимствован как раз у представителя лютеранства, ученого и поэта Ф. Рюккерта (1788–1866), написавшего в 1816 г. балладу «Des fremden Kindes heiliger Christ» («Елка сироты» или, точнее, «Святой Христос ребенка-странника»). Как Ф. Рюккерт, так и Достоевский пишет о том, что, возможно, даже сам Христос проводит ежегодную елку для умерших от бедности детей [Достоевский 1972–1990: XXII, 16], также см. [Rückert 1816: 362]. Однако в балладе Ф. Рюккерта отсутствуют упоминания о конкретных ситуациях, в которых дети страдают и умирают. Помимо того, она носит в основном утешающий характер, в ней акцентируется, что тому ребенку, для которого на земле места не нашлось, Христос предоставляет место на прекрасной елке на небесной родине. Достоевский же говорит конкретно о тех ситуациях, в которых дети умирают: он пишет о детях, приехавших в город без средств [Достоевский 1972–1990: XXII, 14], заброшенных матерями сразу после родов, умерших от голода [Достоевский 1972–1990: XXII, 17]. Тем самым идиллия Ф. Рюккерта у Достоевского превращается в острую социальную критику. Но в первую очередь Достоевский подчеркивает, что читатель (а также писатель) среди тех, кто призван принять Христа в виде мальчика (или других обездоленных). Однако этого не происходит, так что Христос (возможно) утешает обездоленного мальчика, а для людей вокруг елок остается только труп [Достоевский 1972–1990: XXII, 17], также сам. [Касаткина 2015: 112].

Тем не менее, в образе «Христовой елки» у Ф. Рюккерта и у Ф.М. Достоевского присутствует надежда на жизнь, которая прео-

долеет смерть, так как елку можно считать символом «древа жизни» в райском саду (Быт 2:9), а также креста, который для христиан является истинным древом жизни и символом не только смерти, но и, даже преимущественно, воскресения и новой жизни [Швидченко 1898: 20]. Таким образом, елка из символа потери истинно христианских ценностей в либеральном культур-протестантизме становится символом суда Христа над теми, кто не заботится о самых бедных и, соответственно, не будет приглашен на «Христову елку», а также символом надежды для обездоленных, заброшенных людьми, но спасаемых Христом. А с лютеранством связана не только потеря христианских ценностей, но и, благодаря творчеству Ф. Рюккерта, возможность вновь приобрести их.

Итак, празднование Рождества Христова вокруг елки как лютеранская традиция, недавно вошедшая в русскую культуру, воспринимается Достоевским амбивалентно. Писатель критикует подмену христианских ценностей этическим и эстетическим пониманием Рождества как праздника для детей, которые ведут себя и одеваются прилично. По его мнению, это приводит к полному лишению праздника духовного смысла, что может погубить жизнь детей, морально или даже физически. Такая позиция вписывается в его критику западного христианства и его традиций, по крайней мере в том виде, в котором некоторые из соотечественников писателя некритично воспринимают их. Тем не менее, в позднем рассказе Достоевский относится положительно к художественному замыслу лютеранина Ф. Рюккерта и указывает на возможность возвращения праздника в сферу христианства через образ «Христовой елки».

Список литературы

Гроссман 1924 – *Гроссман Л.П.* Путь Достоевского. Л.: Брокгауз–Эфрон, 1924. 238 с.

Достоевский 1972–1990 – *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений в тридцати томах. Л.: Наука, 1972-1990.

Ермоленко, Сергеева 2017 – *Ермоленко С.И., Сергеева И.С.* «Елка и свадьба» Ф.М. Достоевского: Синтез жанровых традиций // Филологический класс. 2017. № 2 (48). С. 92-99.

Есаулов 2004 – *Есаулов И.А.* Пасхальность русской словесности. М.: Круг, 2004. 560 с.

Захаров 1994 – *Захаров В.Н.* Символизм христианского календаря в произведениях Достоевского // Новые аспекты в изучении Достоевского: Сборник научных трудов. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского университета, 1994. С. 37-49.

Касаткина 2015 – *Касаткина Т.А.* «Мальчик у Христа на елке»: Структура образа в произведениях Достоевского // Достоевский и христианство. СПб.: Дмитрий Буланин, 2015. С. 102-112.

Лосский 1953 – *Лосский Н.О.* Достоевский и его христианское миропонимание. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1953. 408 с.

Михновец 2008 – *Михновец Н.Г.* «Рождественская песнь в прозе» Ч. Диккенса как произведение-посредник и тип культуры // Проблемы исторической поэтики. 2008. № 8. С. 127-146.

Швидченко 1898 – *Швидченко Е. (Б. Быстров)*. Рождественская елка: ее происхождение, смысл, значение и программа: с нотным приложением (для воспитателей, учителей и родителей. СПб.: Синодальная типография, 1898. 64 с.

Anschütz 1824 – *Anschütz E.* Musikalisches Schulgesangbuch. Heft 1. Leipzig: Reclam, 1824. 216 S.

Glaue 1931 – *Glaue D.* Weihnachten // Die Religion in Geschichte und Gegenwart (RGG), Bd. 5. Tübingen: Mohr, 1931. S. 1787-1788.

Krüger 1929 – *Krüger G.* Julian I // Die Religion in Geschichte und Gegenwart (RGG), Bd. 3. Tübingen: Mohr, 1929. S. 564-565.

Rückert 1816 – *Rückert F.* Des fremden Kindes heiliger Christ. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://gutenberg.spiegel.de/buch/−4504/362 (дата обращения: 06.09.2018 г.).

Rühle, Schütz 1929 – *Rühle O., Schütz R.* Joseph: 2. Vater Jesu // Die Religion in Geschichte und Gegenwart (RGG), Bd. 3. Tübingen: Mohr, 1929. S. 375-377.

References

Anschütz 1824 – Anschütz E. *Musikalisches Schulgesangbuch*. Heft 1. Leipzig, Reclam, 1824. 216 p.

Достоевский 1972–1990 – Dostoevsky F.M. *Polnoe sobranie sochinenij v 30 tomah* [The Complete Works in 30 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

Ермоленко, Сергеева 2017 – Ermolenko S.I., Sergeyeva I.S. *“Yolka i svadba” F.M. Dostoevskogo: Sintez zhanrovykh traditsiy* [Dostoevsky’s “A Christmas Tree and a Wedding”: A Synthesis of Genre Traditions]. Filologichesky Klass [Philological Class]. 2017. № 2 (48). Pp. 92-99. (In Russ.)

Есаулов 2004 – Esaulov I.A. *Paskhal’nost’ russkoy slovesnosti* [Easter Aspects in Russian Literature]. Moscow, Krug Publ., 2004. 560 p. (In Russ.)

Glaue 1931 – Glaue D. *Weihnachten. Die Religion in Geschichte und Gegenwart (RGG)*, Bd. 5. Tübingen, Mohr, 1931. Pp. 1787-1788.

Гроссман 1924 – Grossman L.P. *Put’ Dostoevskogo* [Dostoevsky’s Way]. Leningrad, Brockhaus-Ephron Publ., 1924. 238 p. (In Russ.)

Касаткина 2015 – Kasatkina T.A. *“Mal’chik u Khrista na yolke”: Struktura obraza v proizvedeniakh Dostoevskogo* [“The Beggar Boy at Christ’s Christmas Tree”: The Structure of an Image in Dostoevsky’s Works]. Dostoevsky i khristianstvo [Dostoevsky and Christianity]. Saint-Petersburg, Dmitry Bulanin Publ., 2015. Pp. 102-112. (In Russ.)

Krüger 1929 – Krüger G. Julian I. *Die Religion in Geschichte und Gegenwart (RGG)*, Bd. 3. Tübingen, Mohr, 1929. Pp. 564-565.

Лосский 1953 – Lossky N.O. *Dostoevsky i ego khristianskoe miroponimanie* [Dostoevsky and His Christian Understanding of the World]. New York, Izdatel'stvo im. Chekhova Publ., 1953. 408 p. (In Russ.)

Михновец 2008 – Mikhnovets N.G. "*Rozhdestvenskaya pesn' v proze" Ch. Dickensa kak proizvedenie-posrednik i tip kul'tury* [Ch. Dickens' "Christmas Carol in Prose" as Intermediary Work and Form of Culture]. Problemy istoricheskoy poetiki [Problems of Historical Poetics]. 2008. № 8. Pp. 127-146. (In Russ.)

Rückert 1816 – Rückert F. *Des fremden Kindes heiliger Christ.* [Electronic resource]. – Available at: http://gutenberg.spiegel.de/buch/–4504/362 (accessed: 2018.11.20)

Rühle, Schütz 1929 – Rühle O., Schütz R. *Joseph: 2. Vater Jesu. Die Religion in Geschichte und Gegenwart (RGG)*, Bd. 3. Tübingen, Mohr, 1929. Pp. 375–377.

Швидченко 1898 – Shvidchenko E. (B. Bystrov). *Rozhdestvenskaya yolka: eyo proiskhozhdenie, smysl, znachenie i programma: s notnym prilozhenien (dlya vospitateley, uchiteley i roditeley)* [The Christmas Tree: Its Origins, Meaning, Significance and Program: With a Musical Annex (for Educators, Teachers and Parents)]. St. Petersburg, Sinodal'naya Tipographia Publ., 1898. 64 p. (In Russ.)

Захаров 1994 – Zakharov V.N. *Simvolizm khristianskogo kalendarya v proizvedeniakh Dostoeveskogo* [The Symbolism of the Christian Calendar in Dostoevsky's Works]. Novye aspekty v izuchenii Dostoevskogo: Sbornik nauchnykh trudov [New Aspects in Dostoevsky Studies: A Collection of Academical Papers]. Petrozavodsk, Izdatel'stvo Petrozavodskogo Universiteta Publ., 1994. Pp. 37-49. (In Russ.)

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-127-156
УДК 82.0 + 81'25
ББК 84(0) + 84 (2) + 81(18)

Елена Маццола

Перевод versus комментарий

Elena Mazzola

Translation versus Commentary

Об авторе: Елена Маццола (Италия), кандидат филологических наук, специалист в области лингвистики, глоттодидактики, теории и практики перевода, литературоведения, директор Центра Европейской Культуры «Данте», Харьков (Украина).
E-mail: mazzola.ele@gmail.com

Аннотация: Данная статья является теоретическим размышлением над практическим опытом перевода на итальянский «Записок из подполья» Ф.М. Достоевского. Переводчик является и автором стати. Нужда в новом переводе мотивируется тем, что, после сравнения разных вариантов уже имеющихся переводов при совместном чтении произведения с использованием принципов и приемов субъект-субъектного метода чтения, стало очевидно, что во всех вариантах небрежно или искаженно были переданы важные и очень точные слова автора. Кроме того, стало заметно, что итальянские переводы порой настолько отличаются друг от друга, что возникает впечатление, будто читателям предлагаются совершенно разные тексты. Поскольку выбранный метод чтения позволяет войти в глубину текста и услышать то, что говорит сам автор, масштаб проблем, связанных с переводом, стал очевидным: ведь неточные переводческие решения влияют прежде всего на передачу того уровня текста, на котором высказывается автор. В статье приводятся и анализируются несколько примеров того, какие проблемы переводчику пришлось решать, и показывается, что когда переводчик точно понимает для себя какую проблему он должен решать, в связи с тем какой именно смысл заложен автором в тексте, то очень часто решение этой проблемы оказывается возможным без использования комментария. Примеры относятся к вопросу перевода заглавия произведения, к вопросу узнавания и способа передачи более или менее скрытых библейских цитат и к вопросу перевода либо просто транслитерации имен героев. Утверждается тезис о том, что переводчик призван найти стратегию пе-

ревода, способную одновременно передать точность слова автора и при этом не разоблачить того, что автор намеренно решил не досказывать.

Ключевые слова: Ф. Достоевский, «Записки из подполья», перевод, перевод на итальянский, комментарий переводчика, опыт перевода, заглавие.

Для цитирования: Маццола Е. Перевод versus комментарий // Достоевский и мировая культура. 2019. № 1(5). С. 127-156.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-127-156

About the author: Elena Mazzola (Italy), Candidate of Philological Sciences, expert in Linguistics, Language teaching, Translation theory and practice, Literary studies, Head of the Centre of European Culture "Dante" (Kharkiv, Ukraine).

E-mail: mazzola.ele@gmail.com

Abstract: This article is a theoretical reflection over the practical experience of translating into Italian the *Notes from underground* by F.M. Dostoyevsky. The translator is also the author of this article. The need for a new translation was based on the fact that having compared different available Italian translations, while reading the text in group following the principles and techniques of analysis of the reading method "from subject to subject", it became obvious that some important and very exact words of the author had been translated carelessly. Furthermore, it became evident that sometimes Italian translations are so different from one another that it seems readers are coping with absolutely different texts. As the chosen reading method allows entering the depth of the text and listening to what is told by the author himself, the scale of the problems connected with translation became obvious: inexact translation choices influence first of all the level of the text the author himself speaks. In the article are given and analyzed several examples of the kind of problems the translator had to solve, and it is shown that when the translator precisely understands the problem he is due to face relatively to the meaning that the author put in the text, the solution of the problem is often possible without having to use commentaries. The examples deal with the problem of translating the title, with how to translate more or less hidden bible quotes and with the problem of deciding whether to translate or simply transliterate the proper names of the main heroes. It is supported the thesis that the translator should work to find translation strategies that aim at translating precisely the author's word without revealing what the author has intentionally decided not to say in an explicit way.

Key words: F. Dostoevsky, *Notes from underground*, translation, Italian translation, commentaries, translation experience, title.

For citation: Mazzola E. Translation versus Commentary. *Dostoevsky and World Culture*. 2019. № 1(5). Pp. 127-156.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-127-156

Данная работа представляет собой размышление над практическим опытом перевода: в июле 2016 в Италии вышел новый перевод «Записок из подполья» Ф.М. Достоевского. Издательство La Scuola приняло решение выпустить книгу под общим заглавием «Fedor M. Dostoevskij, Scritti dal sottosuolo», но, на самом деле, том содержит еще два текста самого Достоевского – «Маша лежит на столе...» и «Социализм и христианство», – а также введение и довольно большой раздел разнообразных комментариев, названных их составителем – Т. Касаткиной: «“Записки из подполья” как христианский текст». Книга является плодом работы первой итальянской летней школы по обучению аналитическо-синтетическому чтению художественных произведений, на которой итальянские преподаватели, филологи и философы в течение недели работали над текстами Достоевского под руководством Татьяны Касаткиной с целью научиться методологии, методике, принципам и приемам анализа субъект-субъектного метода чтения и вместе с этим осмыслить важнейшее произведение для европейской культуры XIX и XX веков[1].

Во введении книги Т. Касаткина представляет «Записки из подполья» как «одно из произведений Ф.М. Достоевского, наиболее востребованных европейской культурой XX века, названное предтечей европейского экзистенциализма» и одновременно как «возможно, одно из наименее понятых его произведений». И объясняя итальянской публике причины этого непонимания, мотивирует тем самым и нужду в новом переводе:

> Здесь нет противоречия – как животное инстинктивно, не проводя химического анализа, понимает, какую траву нужно есть, чтобы выздороветь, так и человеческая культура опознает и проглатывает лекарство, даже не диагностировав в точности болезни и не поняв, *каким образом* именно посредством этого произведения ее можно облегчить. Можно сказать, что экзистенциализм был диагнозом состояния культуры, а “Записки из подполья” – диагнозом и одновременно лекарством, предложенным еще до многочисленных подтверждений диагноза, сделанных в экзистенциализме.

[1] На следующих *Summer Schools* работа была посвящена другим произведениям Достоевского, а именно: «Братья Карамазовы» (2014), «Белые ночи» и «Сон смешного человека» (2015), «Преступление и наказание» (2016). С 2015 года школа стала международной. Подробнее о работе Летней школы и связанных с ними итальянских Достоевских юношеских апрельских чтениях можно узнать на сайте http://www.ilmondoparla.com

Непонятыми “Записки из подполья” оказались, в том числе, и из-за качества переводов этого произведения на европейские языки. В переводах этих переводчики тщательно сохраняли внешний слой произведения, сюжет и прямой дискурс – то, что в “Записках...” можно определить как *диагноз*. А вот то, что было лекарством, то, что было заложено автором в области скрытых цитат и реминисценций, в области авторских концептов, в образной системе, создаваемой этими цитатами и реминисценциями, – исчезало из текста, поскольку было неопознано переводчиками и интерпретаторами и они просто не понимали, что именно в переводе нужно сохранить, чтобы передать не только внешний, но и внутренний слой текста [Достоевский 2016: 7-8].

И действительно, уже в течение работы летних школ, когда итальянские участники выступали на семинарах, анализируя тексты Достоевского исходя из разных вариантов перевода, стало очевидно, что, во-первых, в них небрежно были переданы важные для автора, очень точно найденные им слова и, во-вторых, итальянские переводы порой настолько отличаются друг от друга, что возникает впечатление, будто читатели читают совершенно разные тексты. Поскольку вся работа была основана на методе чтения, позволяющем войти в глубину текста и услышать, что говорит сам автор, а не его герой, от лица которого текст написан (то есть, на первом плане стоял вопрос уважения именно к *авторскому* слову), масштаб проблем, связанных с переводом, бросался в глаза: ведь неточные и, возможно, просто поспешные переводческие решения влияют прежде всего не на изображение сюжетных линий и характера героя, а на передачу того уровня текста, на котором высказывается автор [Касаткина 2015: 149-186]. Таким образом, произведение лишается глубины смысла – порой до такой степени, что создается некий *другой* текст, который, на поверхности верно отображая оригинал, на самом деле отражает только его наружный облик, не достигая всей полноты значения.

Решение издать новый перевод было принято по окончании уже третьей летней школы, когда степень осознания масштаба проблемы перевода стала для нашего философско-филологического сообщества уже вполне общим местом. Было решено попробовать подготовить для итальянских читателей не просто новый перевод произведения Достоевского, а *комментирование издание* особого

типа, специфическую *книгу-опыт,* стремившуюся максимально передать звучание именно голоса автора.

Поэтому было решено издать вместе с «Записками из подполья» два текста Достоевского, представляющих собой ближайший контекст произведения. Тексты эти при его жизни не издавались и на итальянском языке хоть и существуют, но малодоступны. В них, объясняет Касаткина:

> автор решает некую очень важную проблему – ту самую, которая занимает его на всем протяжении написания «Записок из подполья» – но здесь он пишет для себя, и, с одной стороны, он, не имея в виду, что это кто-либо когда-либо прочтет, пишет гораздо прямее, чем в «Записках из подполья», с другой стороны, поскольку ему никому ничего не нужно объяснять (кроме себя), он использует свой собственный авторский язык с некоторыми собственными авторскими концептами. И если мы посмотрим на этот его язык, который внутри него создавался как *его собственный философский язык*, то мы совсем другими глазами сможем посмотреть после этого и на язык «Записок из подполья» [Достоевский 2016: 228].

Таким образом, при помощи данных текстов читателю были предоставлены два разъясняющих контекста: смысловой и языковой.

Кроме того, было принято решение представить комментарии к текстам соответственно тому, как они создавались изначально: в устной, сложной (ведь работа школ происходит постоянно в двуязычном режиме) и диалогичной работе участников. Комментарии включают лекции Татьяны Касаткиной: вводную лекцию, посвященную собственно методу чтения, и лекции, посвященные главным темам «Записок из подполья» – «о природе *я*», «Я и Ферт», «дважды два четыре и дважды два пять», «каменная стена, естественный человек (бык) и мышь», «хрустальный дворец, капитальный дом и муравейник», «Аполлон и мышь», «парадоксалист» и другие. А также семинары с выступлениями и вопросами участников, которые в свою очередь сосредоточили свои рассуждения на основополагающих моментах текста (они размышляли «о человеке естественном и человеке сознающем», о том, «что такое *подполье*», о «прекрасном и высоком» и т.п.), становясь таким образом полноправными со-комментаторами произведения. В процессе составления книги материалы семинаров пришлось переработать ради

приемлемого единообразия структуры и устранения повторов, что было сделано кураторами с явной интенцией не потерять специфической полифонии их природы.

В сущности, нам хотелось предложить инструмент, позволяющий итальянскому читателю самостоятельно пройти тот путь чтения, который мы проделали вместе. То есть, во-первых, дать ему возможность читать перевод «Записок из подполья», следующий за голосом автора и позволяющий войти с ним в диалог. Во-вторых, позволить ему опереться на предшествующий опыт чтения других читателей, стремившихся слышать голос автора, для того чтобы при повторном чтении он смог включить в горизонт своего сознания точки зрения других собеседников[2]. Мы думали прежде всего о преподавателях, с которыми, собственно, и работали, и поэтому отказались от предложения выпустить издание более академического характера, но договорились с крупным издателем, который издает не только художественные и философские тексты, но и дидактическую литературу для школы.

Изначально я была переводчиком на летней школе, а затем перевела книгу, изданную на ее основе. Таким образом, я переводила и тексты Достоевского, и комментарии в устном и в письменном виде. То есть, я работала с этими текстами несколько лет – и сам перевод «Записок из подполья» был всего лишь последним этапом длительного процесса вхождения в текст.

Ко всему сказанному надо добавить еще одну важную отличительную черту нашего издания: мы решили не давать никаких примечаний, связанных с реалиями либо с предполагаемыми лакунами знаний русского контекста со стороны итальянского читателя. Данное решение было воспринято как явно уходящее от стандарта и оказалось проблематичным даже для нашего литературного редактора. И, однако, хотя все итальянские переводы «Записок из подполья», с которыми я работала, включали довольно объёмный аппарат примечаний, для нас главным было передать читателю текст Достоевского в той форме, в которой он сам его мыслил в подлинном варианте произведения. Решение это было упрощено тем, что в комментариях многие сложные моменты существенно разъясняются, но одновременно многие вопросы, которые могут

[2] Речь идет о том, чтобы вернуться снова к тексту Достоевского после прочтения комментариев, что мы прямо советуем делать нашим читатели и на чем, собственно, и основывается предложенный нами метод чтения.

возникнуть у итальянской публики, остались без ответа, а точнее – провоцирующими ее желание искать ответы (процесс, который существенно упрощен наличием интернета в каждом телефоне). Ведь книга бросает вызов читательской способности входить в контакт с произведением и его автором и не хочет ни в коем случае служить средством облегчения читательской задачи, тем более не хочет освобождать его от драмы ответственности, в которой и коренится радость истинной встречи[3].

***

Итак, я работала над переводом «Записок из подполья» три года, в течение которых я много раз перечитывала текст, слушала разные варианты аудиокниг, слушала и переслушивала записи лекций летней школы и читала несколько вариантов итальянских переводов. Были моменты, когда у меня было физическое ощущение полного погружения в текст: я настолько вошла как в мир, так и в мировосприятие героя, что я обнаруживала, что сама «скрежетала зубами» либо как-то странно (со злостью?) реагировала на поведение близких и знакомых.

В январе 2016 года, в то время, когда я уже интенсивно трудилась над переводом, мне посчастливилось встретиться в Париже с Ричардом Пивером и Ларисой Волохонской, известной парой, переводящей Достоевского на английский язык, и поговорить с ними о принципах переводческой деятельности, об особенностях перевода текстов Достоевского и, прежде всего, об их опыте перевода «Notes from underground»: о том, как они работали, какие трудности преодолели, почему и как приняли некоторые новаторские решения [Dostoevsky 1993: 136]. Больше всего меня поразил (не говоря об их простоте, открытости, любезности и любви к собственному делу) рассказ о том, как именно они работают. Мистер Пивер – настоящий аме-

3 В первом номере «Дневника писателя» за 1876 год, в III главке 1-ой главы, Достоевский пишет о том, что в названии главки обозначено как «Дети мыслящие и дети облегчаемые»: «Жаль еще тоже, что детям теперь так все облегчают – не только всякое изучение, всякое приобретение знаний, но даже игру и игрушки. Чуть только ребенок станет лепетать первые слова, и уже тотчас же начинают его облегчать. Вся педагогика ушла теперь в заботу об облегчении. Иногда облегчение вовсе не есть развитие, а, даже напротив, есть отупление. Две-три мысли, два-три впечатления поглубже выжитые в детстве, собственным усилием (а если хотите, так и страданием), проведут ребенка гораздо глубже в жизнь, чем самая облегченная школа, из которой сплошь да рядом выходит ни то ни се, ни доброе ни злое, даже и в разврате не развратное, и в добродетели не добродетельное» [Достоевский 1972–1990: XXII, 9-10].

риканец, который понимает русский язык, но мало и не особо охотно на нем разговаривает. Вследствие чего они работают следующим образом: Лариса готовит первый вариант перевода в виде подстрочника, а потом начинает работать Ричард – уже над этим английским текстом. После чего они несколько раз перечитывают вместе перевод вслух и сравнивают его с оригиналом. Их способ работы требует много времени, огромного терпения, согласия и любви. У меня возникло впечатление, что у них получилось создать какое-то идеальное небывалое творческое пространство для перерождения переводческой работы в искусство.

Мы с ними обсуждали идею моего перевода и говорили о том, что меня прежде всего смущало в итальянских изданиях «Memorie del sottosuolo»: в них порой был совсем неубедительный итальянский язык (текст очень часто отражал грамматические структуры русского языка и, следовательно, с трудом читался), – порой же язык был прекрасен, даже изыскан, но там уже невозможно было услышать голос Достоевского, «скрежета зубовного» этот текст не выражал. Это два крайних выражения одной проблемы, которую я не готова попросту свести к общему месту неизбежных потерь перевода, языковых расхождений и т.п.

К Пиверам я шла с вопросами скорее общего характера, рождавшимися во время подготовки нашего издания, и среди моих вопросов один из главных касался именно комментирования как инструмента переводчика. Ведь в наши дни переводчик имеет в своем распоряжении массу ранее невообразимых средств для отделки своего текста (достаточно подумать о компьютере и об интернете), а возможность пользоваться собственно лингвистическими комментариями для решения неразрешимых языковыми средствами проблем всегда существовала и иной раз использовалась и в переводах на итальянский «Записок из подполья». Для меня, однако, дело заключается в том, чтобы дойти до видения и понимания сути предположительно «неразрешимых проблем», избегая, с одной стороны, *риска* пренебрежения ими и, следовательно, принятия поспешного и неправильного решения, а с другой – *риска* без достаточных оснований отказаться от поиска решения как заведомо невозможного. Только в такой позиции переводчик может сам *рискнуть* и предложить свой вариант решения или комментарий, верный заложенному автору смыслу.

В данной работе я приведу несколько примеров того, какие проблемы мне пришлось решать, и постараюсь показать, что когда пере-

водчик точно понимает, какую проблему он должен решать в связи с тем, какой именно смысл заложен автором в тексте, то очень часто решение этой проблемы оказывается все-таки возможным без использования комментария. Начну, пожалуй, с самого главного: с вопроса о переводе заглавия произведения.

***

О том, как переводить название, я думала много, и не меньше думала о том, насколько мне будет сложно идти против однозначно зафиксированной традиции итальянских переводов всех «*Записок…*» Достоевского: ведь не только «*Записки* из подполья» были единогласно переведены на итальянский как «Memorie» («*del*» либо чаще «*dal* sottosuolo»), но как «Memorie» были переведены и «*Записки* из Мертвого дома», будь то «Memorie da/di una casa di morti» или же «Memorie da una casa morta». Таким образом, «*записки*» Достоевского на итальянском всегда звучат как «memorie», и именно как «воспоминания» оба текста вошли в осознание итальянской публики и были восприняты и проанализированы критикой.

Любопытно, что, как только наша книга появилась, известная итальянская славистка и переводчица Мария Кандида Гидини сразу отреагировала именно на мое решение изменить название, как будто речь шла о совершении долгожданного события, и отправила мне отрывок из ее новейшей монографии о Достоевском, в которой в связи с «Записками из Мертвого дома» она пишет:

> Nasce già con il titolo pronto, “Appunti da una Casa Morta”, questo libro rimuginato in solitudine sui pancacci di una baracca e, caso unico nell’opera dostoevskijana, uscito dalla penna senza bisogno di correzioni, rivisitazioni, anche a distanza di anni. “Zapiski” recita il titolo russo, più appunti che memorie: memorie, vospominanija, erano quelle del sognatore delle “Notti bianche”, che andava con il ricordo pieno di nostalgia a un passato ormai perduto; gli zapiski, invece, tentano di inchiodare il tempo narrato a quello della scrittura (pis’mo), presentandosi come uno sforzo (impossibile) di scavalcare mediazioni e interferenze formali. Abbiamo fin da ora un esempio dell’ideale di letteratura dostoevskijana che ritroveremo nelle “Memorie del sottosuolo”, anch’esse zapiski <…>[4].

[4] «Эта книга, задуманная в одиночестве на каторжных нарах, рождается уже с готовым названием: “Записки из Мертвого дома”. Это единственный случай в творчестве До-

Похожим образом Т. Касаткина объяснила итальянским преподавателям смысл и важность термина «записки» как определяющего жанр «Записок из подполья», введя понятие *заголовочного комплекса*:

> Достоевский дает (открыто и настойчиво, чтобы не сказать – навязчиво) даже два жанровых подзаголовка – причем оба раза эти подзаголовки входят в название / текст произведения. «Записки из подполья» – жанровое определение здесь – «Записки». Обратим внимание – это не «воспоминания», как, например, жанровый элемент названия обычно обозначается в итальянских переводах: воспоминания – это о давно бывшем, во всяком случае – совершенно прошедшем; записки – это то, что человек пишет сейчас, в свободном изложении, здесь главное – вот эта всегда присутствующая точка соприкосновения и взаимодействия с самым актуальным настоящим.
>
> Записки могут перебиваться совершенно разнородными вставными частями. То есть – это, прежде всего, очень *свободный* жанр. Он может включать в себя и воспоминания, но это будет только одна из составляющих (и эти воспоминания всегда в записках будут так или иначе *актуализированы*, вовлечены в отношение с настоящим). Так Достоевский жанрово определяет произведение в целом [Достоевский 2016: 225-226].

В своих рассуждениях о «Записках» Достоевского К. Гидини предлагает назвать их «appunti» (заметки), так что, притом что мы совпадаем в сознании неадекватности выбора слова «memorie», мы, однако, расходимся в окончательном решении: ведь я решила использовать слово «scritti». Не скрываю, что я долго сомневалась и что, конечно, я колебалась именно между этими двумя словами: «appunti» и «scritti». Множество доводов было за то, что «appunti» – это самый очевидный вариант перевода: это и английский перевод «notes», и испанские колебания между «memorias» и именно «apun-

стоевского, когда произведение вышло из-под пера писателя без необходимости в правке и переделке даже спустя годы. Слово записки в русском названии обозначает в итальянском скорее appunti, чем memorie: memorie являются воспоминаниями мечтателя из Белых ночей, который вспоминал с тоской потерянное прошлое; записки, напротив, стремятся пригвоздить время повествования ко времени написания в попытке (невозможной) преодолеть посредничество и формальное вмешательство. Перед нами уже пример идеала в литературе по Достоевскому, который мы найдем в Memorie del sottosuolo (они же записки) <...>». Книга К. Гидини еще не издана, перевод мой.

tes». Меня все же слово «appunti» не убеждало, и я долго не могла понять до конца почему.

Суть проблемы разъяснилась, когда я стала обращать внимание на то, что Достоевский использует это слово не только в заглавии, а еще и несколько раз в тексте. Он его использует как-то настойчиво с самого начала и даже четыре раза от собственного имени в авторском примечании:

> И автор **записок** и самые «**Записки**», разумеется, вымышлены. Тем не менее такие лица, как сочинитель таких **записок**, не только могут, но даже должны существовать в нашем обществе, взяв в соображение те обстоятельства, при которых вообще складывалось наше общество. Я хотел вывести перед лицо публики, повиднее обыкновенного, один из характеров протекшего недавнего времени. Это – один из представителей еще доживающего поколения. В этом отрывке, озаглавленном «Подполье», это лицо рекомендует самого себя, свой взгляд, и как бы хочет выяснить те причины, по которым оно явилось и должно было явиться в нашей среде. В следующем отрывке придут уже настоящие «**записки**» этого лица о некоторых событиях его жизни [Достоевский 1972–1990: V, 99][5].

Это доказывает, что проблема не сводится к тому, чтобы красиво или привлекательно для читателей перевести название произведения. Здесь мы, очевидно, находимся перед ключевым для понимания смысла текста словом. То есть переводчик должен отследить данный концепт по всему тексту.

В центральном – буквально – отрывке произведения, то есть там, где мотивируется переход между его двумя частями – «Подпольем» и «Повестью о мокром снеге» – Достоевский явно связывает это слово с глаголом «записывать / записать», с процессом «записывания», а также с тем, что речь идет именно о том, чтобы «писать», де-

[5] Вот как я перевела цитату: «Sia l’autore di questi **scritti**, sia gli “**Scritti**” stessi sono, è beninteso, frutto d’invenzione. Ciò nonostante, di volti simili a quello del personaggio che ha elaborato questi **scritti** non solo possono, ma direi proprio che devono esisterne nella nostra società, se si tengono in considerazione le circostanze generali in cui essa si è costituita. Volevo che davanti al volto del pubblico emergesse in modo più evidente del consueto una certa tipologia umana che ha attraversato i tempi recenti. È un possibile rappresentante della generazione ancora vivente. In questo stralcio, che ho intitolato “Il sottosuolo”, tale personaggio presenta il suo proprio volto, presenta il suo punto di vista, ed è come se volesse chiarire le ragioni per cui non solo è comparso, ma doveva proprio comparire nel nostro ambiente. Nello stralcio successivo si avranno già dei suoi veri e propri “**scritti**”, riguardanti alcuni avvenimenti della sua stessa vita».

лать работу «редактирования» собственных мыслей, «переводя их на бумагу»:

> Есть в **воспоминаниях** всякого человека такие вещи, которые он открывает не всем, а разве только друзьям. Есть и такие, которые он и друзьям не откроет, а разве только себе самому, да и то под секретом. Но есть, наконец, и такие, которые даже и себе человек открывать боится, и таких вещей у всякого порядочного человека довольно-таки накопится. То есть даже так: чем более он порядочный человек, тем более у него их и есть. По крайней мере, я сам только недавно решился **припомнить** иные мои прежние приключения, а до сих пор всегда обходил их, даже с каким-то беспокойством. Теперь же, когда я не только **припоминаю**, но даже решился **записывать**, теперь я именно хочу испытать: можно ли хоть с самим собой совершенно быть откровенным и не побояться всей правды? Замечу кстати: Гейне утверждает, что верные **автобиографии** почти невозможны, и человек сам об себе наверно налжет. По его мнению, Руссо, например, непременно налгал на себя в своей **исповеди**, и даже умышленно налгал, из тщеславия. Я уверен, что Гейне прав; я очень хорошо понимаю, как иногда можно единственно из одного тщеславия наклепать на себя целые преступления, и даже очень хорошо постигаю, какого рода может быть это тщеславие. Но Гейне судил о человеке, **исповедовавшемся перед публикой**. Я же **пишу** для одного себя и раз навсегда объявляю, что если я и **пишу как бы обращаясь к читателям**, то единственно только **для показу**, потому что так мне легче **писать**. Тут форма, одна пустая форма, читателей же у меня никогда не будет. Я уже объявил это...
>
> Я ничем не хочу стесняться **в редакции моих записок**. Порядка и системы заводить не буду. Что **припомнится**, то и **запишу**.
>
> Ну вот, например: могли бы **придраться к слову** и спросить меня: если вы действительно не рассчитываете на читателей, то для чего же вы теперь делаете с самим собой, да еще **на бумаге**, такие уговоры, то есть что порядка и системы заводить не будете, что **запишете** то, что **припомнится**, и т. д., и т. д.? К чему вы объясняетесь? К чему извиняетесь?
>
> – А вот поди же, – отвечаю я.
>
> Тут, впрочем, целая психология. Может быть, и то, что я просто трус. А может быть, и то, что я нарочно воображаю перед собой публику, чтоб вести себя приличнее, в то время когда буду **записывать**. Причин может быть тысяча.

Но вот что еще: для чего, зачем собственно я хочу **писать**? Если не для публики, так ведь можно бы и так, **мысленно все припомнить, не переводя на бумагу.**

Так-с; но **на бумаге** оно выйдет как-то торжественнее. В этом есть что-то внушающее, суда больше над собой будет, слогу прибавится. Кроме того: может быть, я от **записывания** действительно получу облегчение. Вот нынче, например, меня особенно давит одно давнишнее **воспоминание**. **Припомнилось** оно мне ясно еще на днях и с тех пор осталось со мною, как **досадный** музыкальный мотив, который не хочет отвязаться. А между тем надобно от него отвязаться. Таких **воспоминаний** у меня сотни; но по временам из сотни выдается одно какое-нибудь и давит. Я почему-то верю, что если я его **запишу**, то оно и отвяжется. Отчего ж не испробовать?

Наконец: мне скучно, а я постоянно ничего не делаю. **Записыванье** же действительно **как будто работа**. Говорят, от работы человек добрым и честным делается. Ну вот шанс по крайней мере [Достоевский 1972–1990: V, 122-124].

С очевидностью автор указывает на то, что речь идет не просто о «воспоминаниях», а о том, чтобы их «записать» (ведь в этом отрывке действие «писания» прямо противопоставляется акту «припоминания»), и еще – что в этом действии акцентируется не значение глагольной приставки *за-* (начинательная модальность), а семантика глагола «писать». То есть речь идет, прежде всего, о том, что *пишется*, о «фиксации чего-то на бумаге», а не о том, как *быстро* или *более или менее структурированно* это делается[6]. Достоевский это

[6] В словарных статьях ясно показывается важность для понимания глагола компонента «писать»: «ЗАПИСЫВАТЬ, записать что, писать что-либо известное, для памяти, сведенья, отчета; вносить в книгу, в списки, счеты. [...] Записать весь лист, исписать, покрыть письмом. Записать картину, начать писать, заделать. [...] писать слишком долго или много, засиживаться за письмом или, забываясь, писать недолжное, вздор. [..] Записыванье ср. длит. записанье окончат. запись, записка ж. об. действ. по знач. глаг. [...] Записка ж. мн. (чьи либо), дневник, описанье жизни, событий. Записки географические, исторические, и пр. временник, книжное изданье» [Толковый словарь]. Проблема заключается в том, что перевод на итальянский приставочных русских глаголов чаще всего действительно требует изменения корня глагола, то есть выбора другого глагола, объединяющего в себе смысловые компоненты приставки и основного глагола. Это касается и глагола «записывать», который скорее всего переводится как «annotare, segnarsi, appuntare». Однако мы здесь не можем остановиться на переводе отдельных слов в отдельных контекстах, а должны увидеть целое семантическое поле, смысл слов со всеми их текстуальными связями. И в нашем случае оказывается нельзя пренебречь присутствием корня «писать», то есть «scrivere», в противном случае мы не даем читателю возможность заметить, как автор плетет текст как единый значимый рисунок. Кстати если посмотреть статью «ЗАПИ́СКА»

упорно подчеркивает и в самом конце произведения, где возвращается к прямому разговору о своих «записках» и именно этой акцентированной нотой его завершает: «Даже и теперь, через столько лет, все это как-то слишком нехорошо мне **припоминается**. Многое мне теперь нехорошо **припоминается**, но... не кончить ли уж тут “**Записки**”? Мне кажется, я сделал ошибку, **начав их писать**. По крайней мере мне было стыдно, все время как я **писал** эту повесть: стало быть, это уж не литература, а исправительное наказание» [Достоевский 1972–1990: V, 178].

> Perfino adesso, dopo così tanti anni, mi rimane il **ricordo** che tutto ciò ***non va proprio per niente bene.* Adesso di ciò che ricordo c'è molto che non va bene,** ma... e se li concludessi qui i miei “**Scritti**”? Mi pare di aver fatto un errore a iniziare a **scrivere**. Ma almeno per tutto il tempo in cui ho scritto questo *racconto* ho provato vergogna: vorrà dire che non si tratta di letteratura ma di una punizione correttiva [Достоевский 2016: 165-166].

> Впрочем, здесь еще не кончаются «**записки**» этого парадоксалиста. Он не выдержал и продолжал далее. Но нам тоже кажется, что здесь можно и остановиться [Достоевский 1972–1990: V, 179].

> Del resto, gli “**scritti**” di questo paradossista non finiscono qui. Non seppe resistere; andò avanti. Ma sembra pure a noi che a questo punto ci si possa anche fermare [Достоевский 2016: 165-166].

в словаре Ожегова там среди значений находим и «4. **мн.** Произведение в форме мемуаров, воспоминаний. *«Записки юного врача» М. Булгакова» [*Ожегов, Шведова: 1997, 215*]. И соответственно в двуязычных словарях: «З*аписка nota, biglietto записка nota брокерская записка о совершённой сделке, посылаемая покупателю – nota di acquisto, fissato bollato di acquisto брокерская записка о совершённой сделке, посылаемая продавцу – distinta di vendita, fissato bollato di vendita – договорная брокерская записка – памятная записка biglietto, (содержащая краткие соображения по какому-л. вопросу) memoria, nota» и «Записки memorie записки 1. Чьи-либо письменные наблюдения, воспоминания, замечания и т.п. 2. Литературное произведение в форме воспоминаний, дневника. 3. Название некоторых научных сборников записки Syn: труды, воспоминания, мемуары» [Добровольская 2001]. То есть, то значение множественного числа слова, которое указывает на «произведение в форме мемуаров, воспоминаний» в переводе было сведено исключительно именно к форме, поэтому, наверное, и стало принято именовать эти «scritti in forma di memorie, di ricordi» просто «memorie».

О семантике же глагольных приставок и о значении приставке *за-* можно читать подробно например в: [Виноградов 1947]; [Головин 1964]; [Апресян 1974]; [Зализняк 2006]; [Baydimirova 2010].

Предложенные выше цитаты на итальянском – это уже мой вариант перевода. Далее же я предлагаю в виде таблицы сравнения между своим переводом и одним из самих распространенных (и хороших) среди ныне существующих. Я выделила в тексте жирным шрифтом слова с корнем от глаголов «писать» (записки – scritti) и «помнить» (воспоминания – memorie), чтобы было проще увидеть, каким образом несохранение этих словесных нитей трансформирует рисунок текста:

Мой перевод	Перевод Е. Гуерчетти
Nei **ricordi** di qualunque uomo ci sono delle cose che egli non rivela a nessuno, tranne forse agli amici. E ce ne sono anche alcune che non rivelerà nemmeno agli amici, ma forse solo a se stesso, e anche queste in segreto.	Nei **ricordi** di ogni uomo ci sono certe cose che egli non svela a tutti, ma forse soltanto agli amici. Ce ne sono altre che non svelerà neppure agli amici, ma forse solo a se stesso, e comunque in gran segreto.
Ma ce ne sono altre ancora, infine, che un uomo ha paura di rivelare perfino a se stesso, e di cose del genere qualsiasi persona per bene ne accumula proprio un bel po'. Anzi, si potrebbe addirittura dire che più uno è una persona per bene e più ne ha. Se non altro, per quanto riguarda me, io mi sono deciso solo di recente a **ricordarmi** di talune mie passate avventure che finora avevo sempre cercato di schivare, non senza una certa inquietudine.	Ma ve ne sono, infine, di quelle che l'uomo ha paura di svelare perfino a se stesso, e ogni uomo perbene accumula parecchie cose del genere. Anzi: quanto più è un uomo perbene, tante più ne ha. Perlomeno, io stesso solo recentemente mi sono deciso a **ricordare** alcune mie avventure passate, mentre finora le avevo sempre eluse, perfino con una certa inquietudine.
Mentre adesso che io non solo le **ricordo**, ma mi sono perfino deciso a **scriverle, voglio proprio fare una prova: è possibile essere assolutamente franchi almeno con se stessi e non aver paura di tutta la verità? <...>**	Ora invece che non solo le **ricordo**, ma mi sono perfino deciso a **trascriverle**, voglio proprio fare questo esperimento: si può essere completamente sinceri almeno con se stessi e non avere paura della verità intera? <...>
Non voglio avere nessun ritegno nel **redigere** i miei **scritti**. Non li metterò in ordine	Non voglio pormi dei limiti, nella **redazione** delle mie **memorie**. Non seguirò un

e non li sistematizzerò. Quello che **ricorderò**, lo **scriverò**.

Ma, qui, ad esempio, potreste accanirvi su una parola e chiedermi: "Se davvero lei non conta di aver lettori, perché mai adesso se ne sta lì a fare questi patti con se stesso, e per di più **mettendoli per iscritto**, cioè che non metterà ordine e non sistematizzerà, che **scriverà** quello che **ricorderà** ecc. ecc.? Che motivo ha di spiegarsi? Che motivo di scusarsi?"

"Eh!" – rispondo io.

Per altro, qui c'è tutta una questione psicologica. Può anche darsi che io sia semplicemente un codardo. E può darsi anche che io lo faccia apposta a immaginarmi di essere davanti a un pubblico, per comportarmi con più decenza nel momento in cui sarò lì a **scrivere**. Possono essercene mille di motivi.

Ma c'è anche questo, poi: perché mai, a che scopo io voglio proprio **scrivere**? Se non fosse per un pubblico, si potrebbe anche **ricordarsi** tutto semplicemente così, a mente, senza **trasferirlo sulla carta**.

È così, signori; ma **sulla carta** la cosa riuscirà come più solenne. Un qualcosa di più imponente, in cui il giudizio su di sé sarà maggiore, fatto con più cognizione. **E oltre a ciò: può anche essere che lo scrivere mi arrechi realmente sollievo. Perché adesso, ad esempio, mi opprime particolarmente un ricordo lontanissimo.** Me lo sono **ricordato** chiaramente già qualche giorno fa e da allora mi è rimasto impresso, come uno di quei fastidiosi motivi musicali che non ti si vogliono scrollare di dosso. E invece scrollarselo di dosso è necessario. Di **ricordi** così ne ho centinaia; ma di tempo in tempo, tra i cento, ne

ordine e un sistema. **Annoterò** quel che mi capiterà di **ricordare**.

Ecco dunque, per esempio: potrebbero prendermi alla lettera e domandarmi: se davvero non conta sui lettori, perché allora prende accordi con se stesso, e oltretutto **sulla carta**, stabilendo che non seguirà un ordine e un sistema, che **annoterà** quel che le **capiterà di ricordare**, eccetera, eccetera? Perché si spiega? Perché si scusa?

"E facciamola finita", rispondo io.

Qui, del resto, c'è tutta una psicologia. Forse anche il fatto che sono semplicemente un vigliacco. O forse anche che apposta mi immagino di fronte un pubblico, per comportarmi più decentemente mentre **scriverò**. Le ragioni possono essere mille.

Ma ecco cosa c'è ancora: perché, a qual fine esattamente voglio **scrivere**? Se non è per un pubblico, allora non si potrebbe **ricordare** tutto anche così, mentalmente, senza **trasporlo sulla carta**?

Sissignori; ma sulla carta risulterà in qualche modo più solenne. **Nella scrittura** c'è un che di impegnativo, un maggior giudizio su se stessi, vi si aggiungerà una forma. Inoltre: forse **lo scrivere** mi darà davvero sollievo. Oggi, per esempio, mi opprime particolarmente un antico **ricordo**. Mi è **tornato chiaramente alla memoria** già alcuni giorni fa e da allora è rimasto con me, come un fastidioso motivo musicale che non vuol lasciarti in pace. Eppure bisogna sbarazzarsene. Di simili **ricordi** ne ho a centinaia; ma di tanto in tanto dal centinaio se ne stacca uno e mi opprime. Per qualche motivo credo che, **se lo annoterò**, mi lascerà in pace. E perché non provare?

salta fuori uno e si mette a opprimermi. Per qualche motivo io credo che **a scriverlo** me lo scrollerò via. Perché non provarci allora?	
Infine: mi annoio, e io sto costantemente a non far nulla. Mentre **mettersi a scrivere** è come se fosse davvero un lavoro. Si dice che il lavoro renda l'uomo buono e onesto. Beh, allora quanto meno questa è una chance.	Infine: mi annoio, e non faccio mai nulla. E **l'annotare** in effetti è una specie di lavoro. Dicono che il lavoro rende buono e onesto l'uomo. Ecco dunque un'occasione, se non altro [Dostoevskij 1992].

Итальянское слово «scritto/i», как в единственном, так и во множественном числе, имеет достаточно обширное семантическое поле, позволяющее всем смыслам русского слова «записки» проступать, одновременно сохраняя – как в заглавии произведения, так и везде в тексте – преобладание смысла глагола «писать». «Scritto» в форме существительного – это «ogni espressione linguistica realizzata mediante la scrittura; testo, messaggio» («любое языковое выражение, которое реализуется посредством письма; текст, сообщение») и в том числе и «opera letteraria; saggio di qualsiasi genere e argomento: gli s. minori del Manzoni; s. postumi, inediti; s. filosofici, satirici» («литературное произведение, очерк любого жанра и темы: малые произведения Мандзони; произведения посмертные, неизданные; философские, сатирические очерки») [Vocabolario 2013: 2543]. Так что, переводя «Записки из подполья» как «Scritti dal sottosuolo», мы сообщаем читателю, что речь идет о письменном тексте, написанном кем-то находящимся в определенном месте, и ничего не говорим о форме этого произведения, не указываем на то, что этот текст был написан *в форме* «заметок» (значение, присущее слову «appunti», а также слову «note, annotazioni»), оставляя таким образом открытой возможность узнать от самого автора, идет ли речь о воспоминаниях, либо о чем-то еще, либо о воспоминаниях, но не только.

В данном случае следует сказать, что перевод не только замещает комментарий – он препятствует порождению *ненужных комментариев*, то есть, в нашем конкретном случае, он может остановить бесконечные дискуссии, рождающиеся вокруг непонимания жанра произведения:

> <…> потому, что мы, как правило, концентрируем свое внимание на названии произведения и упускаем из виду некоторые важные вещи, которые тоже входят в заголовочный комплекс и являются частью авторского текста. Например, частью заголовочного комплекса, с которой хуже всего поступают обычно, является авторское жанровое наименование. Регулярно ведутся споры о жанре того или иного произведения. Но дело в том, что в очень многих случаях жанровое наименование входит в заголовочный комплекс. То есть, получается так: автор предлагает жанровый подзаголовок. Это часть текста. А мы почему-то считаем возможным полностью эту часть текста проигнорировать – и долго спорить по поводу того, как этот жанр называется. Если обратить на это внимание – то это в голове не умещается. Но мы так к этому привыкли, что вся ненормальность подобного рода положения вещей нам оказывается совершенно незаметна [Достоевский 2016: 225].

***

Факт, что в текстах Достоевского более или менее явно содержится множество библейских цитат, стал уже общеизвестным и хорошо изученным в разных аспектах[7]. Однако порой для переводчиков узнавание наиболее неочевидных цитат и поиск стратегии перевода, способной передать одновременно и содержание слова (или фразы), и их качество цитаты, а вместе с тем еще и не разоблачить того, что автор намеренно решил не досказывать, есть дело не простое.

В «Записках из подполья» использование полускрытых библейских цитат является сверхважным приемом автора, способным позволить внимательному читателю дойти до глубины смысла произведения в целом. Приведу всего лишь два примера из тех, которые были наиболее интересны мне как переводчику.

В конце первой главы первой части появляется довольно странное слово «покиватели»:

> Комната моя дрянная, скверная, на краю города. Служанка моя – деревенская баба, старая, злая от глупости, и от нее к тому же всегда скверно пахнет. Мне говорят, что климат петербургский мне стано-

[7] См. например: [Захаров, Молчанов, Тихомиров 2010], [Касаткина 2015], [Степанян 2010], [Гумерова 2005], [Новикова 1999].

> вится вреден и что с моими ничтожными средствами очень дорого в Петербурге жить.
>
> Я все это знаю, лучше всех этих опытных и премудрых советчиков и **покивателей** знаю. Но я остаюсь в Петербурге; я не выеду из Петербурга! Я потому не выеду... Эх! да ведь это совершенно все равно – выеду я иль не выеду [Достоевский 1972–1990: V, 101].

Слово настолько странное, что в Собрании сочинений в 15-ти томах оно выделяется и так комментируется составителям примечаний: «Слово *покиватель,* очевидно, образовано Достоевским от просторечного "киватель"; так называется человек, который кивает головой, перемигивается или делает скрытно знаки кому-либо (см.: *В.И. Даль.* Толковый словарь, т. II)» [Достоевский 1989]. На то, что это странное для русского языка слово употребляется в Евангелии, однако, комментаторы не указывают. Между тем задачей переводчика в данном случае будет передать полное значение этого внезапно появляющегося слова, то есть указать одновременно на его прямое значение, на его странность и на то, что оно отсылает нас к очень конкретным местам Евангелия.

> Это совсем необычное в русском языке слово употребляется в евангелиях в очень значимом месте. В евангелиях от Матфея и от Марка это места, где говорится о страдании Иисуса на кресте и об отношении к Его страданиям находящихся перед крестом. «Мимоходящии же хуляху Его, **покивающе главами** своими. И глаголюще: разоряяй церковь и треми денми созидаяй, спасися сам: аще Сын еси Божий, сниди со креста. Такожде и архиерее ругающеся с книжники и *старцы...*» (Мф. 27, 39-41); «И мимоходящии хуляху его, **покивающе главами** своими и глаголющее: разоряй церковь и тремя денми созидаяй: спасися сам, и сниди с креста» (Мк. 15, 29-30) [Достоевский 2016: 215].

По-итальянски эти евангельские цитаты звучат так: «E quelli che passavano di là lo insultavano **scuotendo il capo** e dicendo: "Tu che distruggi il tempio e lo ricostruisci in tre giorni, salva te stesso! Se tu sei Figlio di Dio, scendi dalla croce!". Anche i sommi sacerdoti con gli scribi e gli anziani...» и «Quelli che passavano di là lo insultavano, **scuotendo il capo** e dicendo: "Ehi, tu che distruggi il tempio e lo ricostruisci in tre giorni, salva te stesso scendendo dalla croce!"» Для того

чтобы дать читателю возможность услышать звучание евангельского текста, я перевела странное слово «покиватели» странным итальянским оборотом «chi va scuotendo il capo», то есть буквально «те, которые ходят, кивая головой» либо просто «те, которые кивают головой»:

> È una stanza squallida la mia, è brutta e si trova ai margini della città. La donna che mi fa i lavori è una vecchia contadina resa malvagia dalla stupidità e che per di più manda sempre cattivo odore. Mi dicono che il clima di Pietroburgo inizi a nuocermi e che per i miei mezzi irrisori la vita a Pietroburgo sia molto cara. Tutte queste cose io le so, le so assai meglio di tutti gli esperti e saggi consiglieri e di **chi va scuotendo il capo**. Ma io resto a Pietroburgo; non me ne vado da Pietroburgo! E se non me ne vado è perché... Bah! Che me ne vada o no, poi, è assolutamente la stessa cosa.

Благодаря этому мне не пришлось комментировать – и таким образом раскрывать скрытую цитату Достоевского, – и одновременно я дала читателю подсказку, что в этом *странном* месте текста что-то скрывается, и указание, где это что-то нужно искать. Замечу также, что в других переводах текст звучит совсем иначе:

> Lo so anch'io, lo so anche meglio di tutti codesti esperti e savi consiglieri e di tutti **quelli che mi fan segno di no con la testa** [Dostoevskij 2015: 9].

> Tutto questo lo so, meglio di tutti quegli sperimentati e saggissimi consiglieri e **tentennoni** lo so [Dostoevskij 2002: 8].
>
> Tutto questo lo so, lo so meglio di tutti questi esperti e savissimi consiglieri **dall'aria saccente** [Dostoevskij 1992: 16].
>
> <...> lo so, lo so meglio di tutti questi consiglieri così esperti e così saggi, meglio di tutti questi **criticoni** [Dostoevskij 1962: 373].

В первом варианте длинной конструкцией передается смысл «те, которые кивают головой», но это сказано иначе, чем в тексте Достоевского. Буквально фраза звучит так: «те, которые головой указывают на то, что нехорошо / что не так». Во втором варианте переводчик постарался найти единое слово, сформированное подобно русскому слову, однако слово «tentennone» – это отглагольное существительное, обозначающее скорее «колеблющегося», «неуверенного

человека», чем человека, который «кивает головой», и если здесь оно действительно звучит странно, то эта странность ни к чему не отсылает. Третий же и четвертый варианты – яркие примеры той трансформации текста, в которой (казалось бы, в пользу красоты и естественности итальянского языка и, следовательно, в пользу читателя) переводится уже определенный вариант толкования слова, а не само слово в его полноте: ведь «dall'aria saccente» значит «с умным видом», а «criticoni» – это люди, которые всегда не согласны, которые постоянно критикуют. Возможно, критикуют они «кивая головой», но у Достоевского именно это и сказано, а в переводном тексте на это нет никакого намека.

Второй пример касается слова, которое в тексте упорно бросается в глаза, проходя вдоль и поперек через все произведение и появляясь во множестве очень значимых эпизодов: это слово «зубы». Проблема, конечно, не в самом слове, а в одном из контекстов, в котором оно настойчиво – четыре раза – появляется, а именно в выражении «скрежетать зубами». Представлю подряд все четыре цитаты в довольно широком контексте, поскольку он является необходимым для восприятия смыслового поля этого выражения:

> Когда к столу, у которого я сидел, подходили, бывало, просители за справками, – **я зубами на них скрежетал** и чувствовал неумолимое наслаждение, когда удавалось кого-нибудь огорчить. Почти всегда удавалось. Большею частию все был народ робкий: известно – просители. Но из фертов я особенно терпеть не мог одного офицера. Он никак не хотел покориться и омерзительно гремел саблей. У меня с ним полтора года за эту саблю война была. Я наконец одолел. Он перестал греметь. Впрочем, это случилось еще в моей молодости. Но знаете ли, господа, в чем состоял главный пункт моей злости? Да в том-то и состояла вся штука, в том-то и заключалась наибольшая гадость, что я поминутно, даже в минуту самой сильнейшей желчи, постыдно сознавал в себе, что я не только не злой, но даже и не озлобленный человек, что я только воробьев пугаю напрасно и себя этим тешу. У меня пена у рта, а принесите мне какую-нибудь куколку, дайте мне чайку с сахарцем, я, пожалуй, и успокоюсь. Даже душой умилюсь, хоть уж, наверно, потом **буду сам на себя скрежетать зубами** и от стыда несколько месяцев страдать бессонницей. Таков уж мой обычай [Достоевский 1972–1990: V, 100].

То ли дело все понимать, все сознавать, все невозможности и каменные стены; не примиряться ни с одной из этих невозможностей и каменных стен, если вам мерзит примиряться; дойти путем самых неизбежных логических комбинаций до самых отвратительных заключений на вечную тему о том, что даже и в каменной-то стене как будто чем-то сам виноват, хотя опять-таки до ясности очевидно, что вовсе не виноват, и вследствие этого, **молча и бессильно скрежеща зубами**, сладострастно замереть в инерции, мечтая о том, что даже и злиться, выходит, тебе не на кого; что предмета не находится, а может быть, и никогда не найдется, что тут подмен, подтасовка, шулерство, что тут просто бурда, – неизвестно что и неизвестно кто, но, несмотря на все эти неизвестности и подтасовки, у вас все-таки болит, и чем больше вам неизвестно, тем больше болит! [Достоевский 1972–1990: V, 106].

– И это не стыдно, и это не унизительно! – может быть, скажете вы мне, презрительно покачивая головами. – Вы жаждете жизни и сами разрешаете жизненные вопросы логической путаницей. И как назойливы, как дерзки ваши выходки, и в то же время как вы боитесь! Вы говорите вздор и довольны им; вы говорите дерзости, а сами беспрерывно боитесь за них и просите извинения. Вы уверяете, что ничего не боитесь, и в то же время в нашем мнении заискиваете. Вы уверяете, что **скрежещете зубами**, и в то же время острите, чтоб нас рассмешить. Вы знаете, что остроты ваши неостроумны, но вы, очевидно, очень довольны их литературным достоинством. Вам, может быть, действительно случалось страдать, но вы нисколько не уважаете своего страдания. В вас есть и правда, но в вас нет целомудрия; вы из самого мелкого тщеславия несете правду на показ, на позор, на рынок... Вы действительно хотите что-то сказать, но из боязни прячете ваше последнее слово, потому что у вас нет решимости его высказать, а только трусливое нахальство. Вы хвалитесь сознанием, но вы только колеблетесь, потому что хоть ум у вас и работает, но сердце ваше развратом помрачено, а без чистого сердца – полного, правильного сознания не будет. И сколько в вас назойливости, как вы напрашиваетесь, как вы кривляетесь! **Ложь, ложь и ложь**! [Достоевский 1972–1990: V, 121-122]

– Ведь **дернуло же, дернуло же** выскочить! – **скрежетал я зубами**, шагая по улице, – и этакому подлецу, поросенку, Зверкову!

> Разумеется, не надо ехать; разумеется, наплевать: что я, связан, что ли? Завтра же уведомлю Симонова по городской почте...
>
> Но потому-то я и **бесился**, что наверно знал, что поеду; что нарочно поеду; и чем бестактнее, чем неприличнее будет мне ехать, тем скорее и поеду [Достоевский 1972–1990: V, 138].

Выражение «скрежетать зубами» – это, очевидно, прямая отсылка к евангельским притчам о тех, которые будут выброшены за пределы царствия небесного «и там будет плач и **скрежет зубов**» (Мф 22, 13; Мф 13, 42). Это, по сути, описание адского состояния, и у Достоевского оно обозначает место, где подпольный находится. В тексте это подчеркивается разными способами, например, повтором три раза слова «ложь» и использованием таких семантически маркированных слов, как: «дернуло», «бесился». То есть, этим «скрежетом зубов» не выражается просто состояние человеческой злобы, а нечто более сильное, какой-то предел, что-то *реально* адское. И на эту *реальность ада* автор, в сущности, указывает вполне прозрачно.

По-итальянски евангельская цитата звучит «là sarà pianto e **stridore di denti**», и в этой форме выражение легко узнаваемо. Проблема переводчика заключается в том, что по-итальянски активно используется только существительное «stridore». Для перевода же глагольного оборота «скрежетать зубами» гораздо естественнее использовать глагол «digrignare», что и подтверждается двуязычными словарями: первое значение «digrignare» это «скалить», но при этом не говорят «stridere i denti nel sonno» (скрежетать зубами во сне), а всегда – «digrignare i denti nel sonno», и разница между этими глаголами не значима (если человек не зубной врач и не невролог). Между тем для нашего перевода она принципиально важна, потому что в образе человека, который «digrigna i denti» вовсе не присутствует адского компонента – прежде всего, именно из-за преобладающего в восприятии читателем этой фразы физиологического элемента. Интересно, что у Данте появляются оба образа, а именно – «digrignare» как глагольная форма и «strida» как существительное, обозначающее длинный и резкий скрежет[8]. Но Данте явно

[8] Ср.: Inferno, canto XXI: «Se tu se' sì accorto come suoli, / non vedi tu ch'e' **digrignan li denti** / e con le ciglia ne minaccian duoli?». / Ed elli a me: «Non vo' che tu paventi; / lasciali **digrignar** pur a lor senno, / ch'e' fanno ciò per li lessi dolenti»; canto XXII: «Omè, vedete l'altro che **digrigna**; / i' direi anche, ma i' temo ch'ello / non s'apparecchi a grattarmi la tigna»; canto I «Ond' io per lo tuo me' penso e discerno / che tu mi segui, e io sarò tua guida, / e trarrotti di qui

описывал ад, у него не было никакой нужды специально давать понять читателю, что он говорит не метафорически, а *действительно* о *вполне реальном* месте. Достоевский же прикровенно вводит *действительно* адские черты под покровом явлений повседневной жизни, тем самим не принуждая читателя сразу и однозначно узнать описанное пространство. Поэтому мне было важно дать читателю услышать, насколько автор акцентирует инфернальную тему, именно в переводе, а не в примечании. Я старалась это сделать, всегда сохраняя слова «stridere», но одновременно играя с его формами, чтобы, с одной стороны, читателю возможно было угадать мотив адского «stridore di denti», а с другой – текст не звучал слишком «не по-итальянски»:

> Se capitava che dei postulanti venissero a chiedere informazioni alla scrivania dove ero seduto, io li affrontavo **digrignando i denti fino a farli stridere** e quando riuscivo a prostrare qualcuno, ne provavo un godimento inaudito. <…> Mi lascio intenerire fin nell'anima, anche se so che **dopo i denti li digrignerò fino a farli stridere contro me stesso** e per la vergogna non riuscirò a dormire per dei mesi. Così è mia abitudine [Достоевский 2016: 22].

> <…> sembra che di qualcosa il colpevole sia proprio tu, nonostante per l'ennesima volta ti sia ovviamente chiaro che tu non sei colpevole affatto e, come conseguenza, il restare lì, **silenzioso e impotente nel tuo stridore di denti**, bloccarti in un'inerzia voluttuosa, nella quale ti dici come in sogno che il risultato è che non hai nemmeno nessuno con cui arrabbiarti <…> [Там же: 34].

> Assicura che **è lì coi denti che stridono** e allo stesso tempo tira fuori le sue battute per farci ridere. <…> E quanta insolenza c'è in lei, come si autoimpone, quante smorfie! **Menzogne, menzogne e menzogne!** [Там же: 62]

---

per loco etterno; / ove udirai le disperate **strida**, / vedrai li antichi spiriti dolenti, / ch'a la seconda morte ciascun grida»; canto V: «La bufera infernal, che mai non resta, / mena li spirti con la sua rapina; / voltando e percotendo li molesta. / Quando giungon davanti a la ruina, / quivi le **strida**, il compianto, il lamento; / bestemmian quivi la virtù divina»; canto XII: «Or ci movemmo con la scorta fida / lungo la proda del bollor vermiglio, / dove i bolliti facieno alte **strida**. / Io vidi gente sotto infino al ciglio; / e 'l gran centauro disse: "E' son tiranni / che dier nel sangue e ne l'aver di piglio. / Quivi si piangon li spietati danni; / quivi è Alessandro, e Dïonisio fero / che fé Cicilia aver dolorosi anni» [La Divina Comedia].

> “Sono saltato su come **un posseduto**, come **un posseduto**!”, camminavo per la via **coi denti che mi stridevano**, “e per un simile infame, per quel maiale, per Zverkov! <...>
>
> Ma il motivo per cui mi **infuriavo** era che sapevo perfettamente che ci sarei andato; che ci sarei andato apposta <...> [Там же: 94].

И в этом случае другие переводы сильно отличаются от моего: в них библейское слово «stridore» не появляется ни одного раза.

В последней цитате я также выделила курсивом то, как я перевела «дернуло же» и «бесился», потому что, с одной стороны, переводя первое словосочетание как «come un posseduto», я дала еще один намек на адскую тему (буквально – «как одержимый», однако итальянское выражение используется и в переносном смысле и никак не режет ухо, даже наоборот – звучит очень естественно), а с другой, для компенсации, то есть, чтобы не проговаривать вещи слишком открыто, я выбрала слово «infuriare» вместо более маркированного «indemoniare». Главный принцип, которым я руководствовалась, заключается в том, чтобы в тексте нити, из которых сплетается образ, сохранялись и были узнаваемы.

***

Другой случай, в котором мне пришлось выбирать между переводом и комментированием, связан с именем одного из героев романа: Аполлон.

«Аполлон» – это имя собственное, и в этом качестве в переводе его обычно просто транслитерируют: во всех итальянских переводах героя зовут «Apollon». Но «Аполлон» на русском еще и имя божества – и хотя в итальянском тексте разница в написание будет только в одной букве, для итальянского читателя «Apollon» либо «Apollo» – это совершенно разные вещи. Дело в том, что для итальянского читателя русские имена вообще звучат «странно», и ему часто даже трудно понять, что Екатерина, Катя, Катюша и Екатерина Павловна – это один и тот же человек[9]. Здесь разница не только в языке, а еще и в культуре, в тонких различиях в установлении человеческих отношений и способов обращения. Когда итальянский

[9] Я в свое время, читая объемные русские романы, должна была выписать себе все имена героев, чтобы быть уверенной, что я понимаю, о ком идет речь. Многие итальянские читатели так и поступают при чтении русской литературы.

читатель в тексте встречает русское имя, он сразу, на психологическом уровне, устанавливает между собой и этим именем определенную культурную дистанцию. Так что для него «Aleša» – это просто «Aleša» – то есть некий русский человек мужского пола, имеющий типичное русское имя, и этого знания ему обычно вполне достаточно. Тот факт, что «Aleša» – это сокращенно от «Алексей», то есть «Alessio», в его сознании (конечно, я здесь обобщаю: исключения, к счастью, бывают) автоматически не актуализируется. Подобным образом, когда в нашем случае читатель столкнется с именем «Apollon», у него не возникнет никакого вопроса: «Apollon» тоже – и наверняка – какое-то странное русское имя, скорее всего не так распространенное, как «Aleša», но легко становящееся в один ряд, например, с именем «Родион»: «Родион» для итальянского восприятия – это просто имя героя, о значении и смысле этого имени читатель даже и не задумается.

Но в контексте «Записок из подполья» не дать осознать читателю, что «Аполлон» – это не просто очередной русский человек со странным именем, слуга главного героя и, по его словам, «каналья», «язва» и т.п. – а и еще *кто-то,* кого зовут именно «Apollo» (по-итальянски «Apollo» – это тоже и не очень распространенное имя человека, и имя божества) и для кого это имя принципиально значимое, значит лишить его узнавания и опознавания огромного количества связей внутри текста, и, следовательно, воспрепятствовать пониманию смысла произведения. Подробный анализ образа Аполлона с постоянным указанием на связь между героем и божеством в «Записках из подполья», произведен в исследовании Касаткиной[10]. До-

[10] См. [Касаткина 2017: 140-153]. Достоевский описывает этого героя: «Хорошо еще, что развлекал меня в это время Аполлон своими грубостями. Из терпенья последнего выводил! Это была язва моя, бич, посланный на меня провиденьем. Мы с ним пикировались постоянно, несколько лет сряду, и я его ненавидел. Бог мой, как я его ненавидел! Никого в жизни я еще, кажется, так не ненавидел, как его, особенно в иные минуты. Человек он был пожилой, важный, занимавшийся отчасти портняжеством. Но неизвестно почему, он презирал меня, даже сверх всякой меры, и смотрел на меня нестерпимо свысока. Впрочем, он на всех смотрел свысока. Взглянуть только на эту белобрысую, гладко причесанную голову, на этот кок, который он взбивал себе на лбу и подмасливал постным маслом, на этот солидный рот, всегда сложенный ижицей, – и вы уже чувствовали перед собой существо, не сомневавшееся в себе никогда. Это был педант в высочайшей степени, и самый огромный педант из всех, каких я только встречал на земле; и при этом с самолюбием, приличным разве только Александру Македонскому. Он был влюблен в каждую пуговицу свою, в каждый свой ноготь – непременно влюблен, он тем смотрел! Относился он ко мне вполне деспотически, чрезвычайно мало говорил со мной, а если случалось ему на меня взглядывать, то смотрел твердым, величаво самоуверенным и постоянно насмешливым взглядом, приводившим меня иногда в бешенство. Исполнял он свою должность с таким

бавлю только, что в моем переводе я решила использовать *Apollo* вместо привычного итальянской публике *Apollon* еще и потому, что в тексте вообще мало использовано собственно имен персонажей: ведь Достоевский не сообщает читателям имя главного героя, а большинство остальных персонажей зовет по фамилии (Симонов, Зверков и т. п.). Единственный герой, чье имя мне также пришлось перевести на итальянский для того, чтобы унифицировать перевод, – это Лиза, но здесь изменение это было незначительным, потому что транслитерация имени «Лиза» – это «Liza», а перевод – «Lisa», и произношение здесь одинаковое.

Я хочу подчеркнуть, что в данном случае именно общая картина имен в произведении позволила мне избежать комментария переводчика и просто перевести имя, сохранив, таким образом, игру сказанного-несказанного автором. Однако если имен в тексте было бы больше, я была бы либо вынуждена итальянизировать все имена героев, либо транслитерировать «Аполлона». В последнем случаем оптимальным решением стало бы ввести примечание переводчика и объяснить читателю, что «Аполлон» по-итальянски «Apollo». И все же, когда есть возможность решить проблему за счет перевода, а не комментария, стоит *пойти на риск*.

Я надеюсь, что этот переводческий опыт пойдет на пользу итальянской публике и позволит ей услышать сквозь голос персонажа голос самого Достоевского. Я надеюсь также, что я не разрушила

видом, как будто делал мне высочайшую милость. Впрочем, он почти ровно ничего для меня не делал и даже вовсе не считал себя обязанным что-нибудь делать. Сомнения быть не могло, что он считал меня за самого последнего дурака на всем свете, и если "держал меня при себе", то единственно потому только, что от меня можно было получать каждый месяц жалованье. Он соглашался "ничего не делать" у меня за семь рублей в месяц. Мне за него много простится грехов. Доходило иногда до такой ненависти, что меня бросало чуть не в судороги от одной его походки. Но особенно гадко было мне его пришепетывание. У него был язык несколько длиннее, чем следует, или что-то вроде этого, оттого он постоянно шепелявил и сюсюкал и, кажется, этим ужасно гордился, воображая, что это придает ему чрезвычайно много достоинства. Говорил он тихо, размеренно, заложив руки за спину и опустив глаза в землю. Особенно бесил он меня, когда, бывало, начнет читать у себя за перегородкой Псалтырь. Много битв вынес я из-за этого чтенья. Но он ужасно любил читать по вечерам, тихим, ровным голосом, нараспев, точно как по мертвом. Любопытно, что он тем и кончил: он теперь нанимается читать Псалтырь по покойникам, а вместе с тем истребляет крыс и делает ваксу. Но тогда я не мог прогнать его, точно он был слит с существованием моим химически. К тому же он бы и сам не согласился от меня уйти ни за что. Мне нельзя было жить в шамбр-гарни: моя квартира была мой особняк, моя скорлупа, мой футляр, в который я прятался от всего человечества, а Аполлон, черт знает почему, казался мне принадлежащим к этой квартире, и я целых семь лет не мог согнать его» [Достоевский 1972–1990: V, 167-168].

того отношения автора с читателем, которое было ему дорого: я постаралась дать возможность услышать его голос, но при этом не объясняла то, что он сам не объяснил. Я его просто перевела, сохранив его главную установку: «пусть потрудятся сами читатели» [Достоевский 1972–1990: XI, 303].

Список литературы

Апресян 1974 – *Апресян Ю.Д.* Лексическая семантика. М.: Наука, 1974. 366 с.

Виноградов 1947 – Виноградов В.В. Русский язык. Грамматическое учение о слове. М. – Л.: Учпедгиз, 1947. 784 с.

Головин 1964 – *Головин Б.Н.* Словообразовательные типы глаголов с приставкой за- // Вопросы теории и вузовского преподавания русского языка. Ученые записки Горьковского государственного университета. Серия лингвистическая. Вып. 68. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1964. С. 47-69.

Гумерова 2005 – *Гумерова А.Л.* Евангельский фон романа «Преступление и наказание» (на примере сцены поминок по Мармеладову) // Достоевский. Дополнения к комментарию. М.: Наука, 2005. С. 274-277.

Добровольская 2001 – *Добровольская Ю.* Большой русско-итальянский – итальянско-русский словарь. Grande dizionario russo-italiano, italiano-russo. Милан: Hoepli, 2001. 2423 с/

Достоевский 1972–1990 – *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений в 30 томах. Л.: Наука, 1972-1990.

Достоевский 1989 – *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений в 15-ти томах. Т. 4. Л.: Наука, 1989. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0290.shtml

Зализняк 2006 – *Зализняк А.А.* Многозначность в языке и способы ее представления. М.: Языки славянских культур, 2006. 672 с.

Захаров, Молчанов, Тихомиров 2010 – *Захаров В.Н., Молчанов В.Ф., Тихомиров Б.Н.* Евангелие Достоевского. М.: Русскiй Мiръ, 2010. 480 с.

Касаткина 2017 – *Касаткина Т.А.* Проблема доступа к философии и богословию писателя. Неизбежность филологии. Аполлон и мышь в «Записках из подполья» Ф. М. Достоевского // Новый мир. № 9 (1109), сентябрь 2017. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2017_9/Content/Publication6_6719/Default.aspx

Касаткина 2015 – *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.

Новикова 1999 – *Новикова Е.Г.* Евангельский текст и художественный контекст: Методика анализа. На материале творчества Ф. М. Достоевского. Томск: ТГУ, 1999. 254 с.

Ожегов, Шведова 1997 – *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка. М.: Азбуковник, 1997. 944 с.

Степанян 2010 – *Степанян К.А.* Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского. СПб.: Крига, 2010. 401 с.

Толковый словарь – Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://slovardalja.net/word.php?wordid=9481

Baydimirova 2009 – *Baydimirova A.* Prototypicality in the Semantic Structure of the Russian Prefix ZA- // Cognitive Modeling in Linguistics, Proceedings of the XIth International Conference, Romania, Constantza, 2009. Kazan: Kazan State University Press, 2010. Pp. 128-140.

Vocabolario 2013 – *Devoto G., Oli G.C.* Vocabolario della lingua italiana. Firenze: Le Monnier, 2013. 3240 p.

Dostoevskij 1992 – *Dostoevskij F.M.* Memorie dal sottosuolo, traduzione di Emanuela Guercetti. Milano: Garzanti, 1992. 125 p.

Dostoevskij 2015 – *Dostoevskij F.M.* Memorie dal sottosuolo. Milano: Mondadori, 2015. 190 p.

Dostoevskij 2002 – *Dostoevskij F.M.* Memorie dal sottosuolo. Torino: Einaudi, 2002. 132 p.

Dostoevskij 1962 – *Dostoevskij F.M.* Racconti e romanzi brevi 1859-1877. Milano: Ugo Mursia editore, 1962. 875 p.

Достоевский 2016 – *Dostoevskij F.M.* Scritti dal sottosuolo, a cura di Tat'jana Aleksandrovna Kasatkina, Elena Mazzola, Brescia: La Scuola, 2016. 332 p.

Dostoevsky 1993 – *Dostoevsky F.* Notes from underground (a new translation by Richard Peavar and Larissa Volokhonsky). New York: Alfred A. Knopf, 1993.

La Divina Comedia – La Divina Comedia. [Electronic resource]. – Available at: https://www.liberliber.it/online/autori/autori-a/dante-alighieri/la-divina-commedia-edizione-petrocchi/

References

Апресян 1974 – Apresian Iu.D. *Leksicheskaia semantika* [Lexical Semantics]. Moscow, Nauka Publ., 1974. 366 p. (In Russ.)

Baydimirova 2009 – Baydimirova A. *Prototypicality in the Semantic Structure of the Russian Prefix ZA-*. Cognitive Modeling in Linguistics, Proceedings of the XIth International Conference, Romania, Constantza, 2009. Kazan, Kazan State University Press, 2010. Pp. 128-140.

Головин 1964 – Golovin B.N. *Slovoobrazovatel'nye tipy glagolov s pristavkoi za-* [Derivational Verb Types with the Prefix -za]. Voprosy teorii i vuzovskogo prepodavaniia russkogo iazyka [Problems of Theory and Academic Teaching of Russian Language]. Uchenye zapiski Gor'kovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriia lingvisticheskaia [Academic Notes of Gorky State University. Linguistic Series]. Is. 68. Gor'kii, Volgo-Viatskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1964. P. 47-69. (In Russ.)

Гумерова 2005 – Gumerova A.L. *Evangel'skii fon romana 'Prestuplenie i nakazanie' (na primere stseny pominok po Marmeladovu)* [Evangelical Ground of the Novel *Crime and Punishment* (through the Episode of Marmeladov's Wake)]. Dostoevskii. Dopolneniia k kommentariiu [Dostoevsky. Annexes to the Commentary]. Moscow, Nauka Publ., 2005. Pp. 274-277. (In Russ.)

Vocabolario 2013 – Devoto G., Oli G.C. *Vocabolario della lingua italiana*. Firenze, Le Monnier, 2013. 3240 p.

Добровольская 2001 – Dobrovolskaja Ju. *Bol'shoj russko-italjanskij – italjano-russkij slovar'.* Grande dizionario russo-italiano, italiano-russo. Milan, Hoepli, 2001. 2423 p.

Dostoevskij 1992 – Dostoevskij F.M. *Memorie dal sottosuolo*, traduzione di Emanuela Guercetti. Milano, Garzanti, 1992. 125 p.

Dostoevsky 1993 – Dostoevsky F. *Notes from Underground* (a new translation by Richard Peavar and Larissa Volokhonsky). New York, Alfred A. Knopf, 1993.

Достоевский 2016 – Dostoevskij F.M. *Scritti dal sottosuolo*, a cura di Tat'jana Aleksandrovna Kasatkina, Elena Mazzola, Brescia, La Scuola, 2016. 332 p.

Dostoevskij 2015 – Dostoevskij F.M. *Memorie dal sottosuolo*. Milano, Mondadori, 2015. 190 p.

Dostoevskij 2002 – Dostoevskij F.M. *Memorie dal sottosuolo*. Torino, Einaudi, 2002. 132 p.

Dostoevskij 1962 – Dostoevskij F.M. *Racconti e romanzi brevi 1859-1877*. Milano, Ugo Mursia editore, 1962. 875 p.

Достоевский 1972–1990 – Dostoevskii F.M. *Polnoe sobranie sochinenii v 30 tomakh* [Complete Works in 30 vols.]. Lenongrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.)

Достоевский 1989 – Dostoevskii F.M. *Sobranie sochinenii v 15-ti tomakh* [Works in 15 vols.]. Vol. 4. Leningrad, Nauka Publ., 1989. [Electronic resource]. – Available at: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0290.shtml (In Russ.)

La Divina Comedia – *La Divina Commedia*. [Electronic resource]. – Available at: https://www.liberliber.it/online/autori/autori-a/dante-alighieri/la-divina-commedia-edizione-petrocchi/

Касаткина 2017 – Kasatkina T.A. *Problema dostupa k filosofii i bogosloviiu pisatelia. Neizbezhnost' filologii. Apollon i mysh' v "Zapiski iz podpol'ia" F. M. Dostoevskogo* [The Problem of Access to the Writer's Philosophy and Theology – Inevitability of Philology. Apollo and a Mouse in F.M. Dostoevsky's *Notes from the Underground*]. Novyi mir [New World]. № 9 (1109), Sept 2017. [Electronic resource]. – Available at: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2017_9/Content/Publication6_6719/Default.aspx (In Russ.)

Касаткина 2015 – Kasatkina T.A. *Sviashchennoe v povsednevnom: dvusostavnyi obraz v proizvedeniiakh F.M. Dostoevskogo* [Sacral in Mundane: Binominal Image in F.M. Dostoevsky's Works]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2015. 528 p. (In Russ.)

Новикова 1999 – Novikova E.G. *Evangel'skii tekst i khudozhestvennyi kontekst: Metodika analiza. Na materiale tvorchestva F. M. Dostoevskogo* [The New Testament Text and Artistic Contex: Methodic of the Analysis]. Tomsk, TGU Publ., 1999. 254 p. (In Russ.)

Ожегов, Шведова 1997 – Ozhegov S.I., Shvedova N.Iu. *Tolkovyi slovar' russkogo iazyka* [The Definition Dictionary of Russian Language]. Moscow, Azbukovnik Publ., 1997. 944 p. (In Russ.)

Степанян 2010 – Stepanian K.A. *Iavlenie i dialog v romanakh F. M. Dostoevskogo* [Apparition and Dialog in F.M. Dostoevsky's Novels]. St. Petersburg, Kriga, 2010. 401 p. (In Russ.)

Толковый словарь – *Tolkovyi slovar' zhivogo velikorusskogo iazyka Vladimira Dalia* [The Definition Dictionary of the Living Great Russian Language by Vladimir Dal']. [Electronic Resource]. – Available at: http://slovardalja.net/word.php?wordid=9481 (In Russ.)

Виноградов 1947 – Vinogradov V.V. *Russkii iazyk. Grammaticheskoe uchenie o slove* [Russian Language. Grammar Doctrine of Word]. Moscow, Leningrad, Uchpedgiz Publ., 1947. 784 p. (In Russ.)

Захаров, Молчанов, Тихомиров 2010 – Zakharov V.N., Molchanov V.F., Tikhomirov B.N. *Evangelie Dostoevskogo* [Dostoevsky's New Testament]. Moscow, Russkii Mir' Publ., 2010. 480 p. (In Russ.)

Зализняк 2006 – Zalizniak A. A. *Mnogoznachnost' v iazyke i sposoby ee predstavleniia* [Language Polysemy and the Ways of Its Representation]. Moscow, Iazyki slavianskikh kul'tur Publ., 2006. 672 p. (In Russ.)

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-157-176
УДК 82+821.161.1+821.133.1+81`25
ББК 83+83.3(2=411.2)+83.3(4ФРА)+81.1

Татьяна Магарил-Ильяева

«Философия перевода»: Ф.М. Достоевский и роман О. Бальзака «Евгения Гранде»

Tatyana Magaril-Il'yaeva

"The Philosophy of Translation": F.M. Dostoevsky and H. Balzac's novel *Eugénie Grandet*

Об авторе: Татьяна Георгиевна Магарил-Ильяева, научный сотрудник центра «Достоевский и мировая культура» ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, Москва.
E-mail: vutka@yandex.ru

Аннотация: Данная статья посвящена анализу перевода Ф.М. Достоевским романа О. Бальзака «Евгения Гранде». В начале статьи приводится обзор работ других исследователей, посвященных этой же теме. Наглядно демонстрируется необходимость предварительного целостного анализа оригинала и перевода для выявления основных смысловых линий, так как только на основании проделанного анализа появляется возможность адекватной интерпретации отдельных элементов текста. Сравнительный анализ частей текстов без анализа целого замысла текста демонстрируется как методологическая ошибка, нередко допускаемая исследователями. В статье рассматриваются предисловие и послесловие к роману «Евгения Гранде», которые не вошли в более позднее издание, но которые присутствовали в раннем тексте, который и переводил Ф.М. Достоевский. Эти фрагменты текста оказываются крайне важны для понимания замысла всего романа, а также для понимания причин изменений, внесенных переводчиком. Благодаря целостному анализу двух произведений, становятся очевидны многие воззрения Достоевского, которые невозможно с такой же очевидностью извлечь из его ранних текстов. Например, понимание метафизической концепции женщины как места наиболее отчетливо проявленного присутствия Бога на земле, как той, что стоит на лестнице существ на следующей ступени после мужчины, который должен подняться к ней непрестанным усилием по преображению себя.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, О. Бальзак, «Евгения Гранде», перевод, женщина, связь с небом.

Для цитирования: Магарил-Ильяева Т.Г. «Философия перевода»: Ф.М. Достоевский и роман О. Бальзака «Евгения Гранде» // Достоевский и мировая культура. 2019. № 1 (5). С. 157-176.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-157-176

About the author: Tatyana G. Magaril-Il'yaeva, Associate Researcher at the Centre "Dostoevsky and World Culture", Gorky Institute of World Literature RAS, Moscow.

E-mail: vutka@yandex.ru

Abstract: This article examines F.M. Dostoevsky's translation of H. Balzac's novel *Eugénie Grandet*. In the beginning of the article the author reviews other researchers' works concerning the same problem. The article clearly demonstrates the necessity of a complete analysis of the original and of the translation to see their main semantic lines, because only on the base of such analysis we will have an opportunity to interpret the details of the text adequately. A comparative examination of the fragments of the texts without a previous analysis of the whole plot is a methodological mistake often made by researchers. The article is concerned with the preface and the afterword to the novel *Eugénie Grandet* that weren't included in the latest edition but were present in the earlier text translated by F.M. Dostoevsky. These fragments are important for the understanding of the plot of the whole novel and also for the understanding of the changes made by the translator. Thanks to a complete examination of the two works, many Dostoevsky's attitudes that cannot be so clearly extracted from his early works becomes evident, for example, the metaphysical conception of the woman as a place where God's presence is manifested in the most evident way, as a person who stands in the hierarchy of living beings one step higher than man, who must reach her by making unceasing efforts to transfigure himself.

Key words: F.M. Dostoevsky, H. Balzac, *Eugénie Grandet*, translation, woman, connection to Heavens.

For citation: Magaril-Il'yaeva T.G. "The Philosophy of Translation": F.M. Dostoevsky and H. Balzak's novel *Eugénie Grandet*. *Dostoevsky and World Culture*. 2019. № 1(5). Pp. 157-176.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-157-176

Перевод романа О. Бальзака «Евгения Гранде» стал первой печатной работой молодого Федора Достоевского. Этот перевод был опубликован в 1844 году в журнале «Репертуар и Пантеон». К сожалению, рукопись не сохранилась, поэтому в распоряжении исследователей есть только журнальная версия, уже прошедшая цензурную правку, из-за которой, по свидетельству Достоевского, его перевод подвергся «сокращению едва ли не на треть». При сверке с французским первоисточником оказывается, что вычеркнуто значительно меньше, но все же часть текста отсутствует. И так как мы не располагаем изначальным вариантом перевода, то и не можем с уверенностью утверждать, отсутствует ли некий фрагмент текста по воле переводчика или цензора. Таким образом, исследователь поставлен перед нелегкой задачей: он не может строить свои выводы на отсутствующих фрагментах текста как свидетельстве воли переводчика, а только на изменениях текста относительно французского оригинала.

Еще одни важный момент, который должен быть учтен исследователем, – это то, что Достоевский делал свой перевод по первой публикации романа «Евгении Гранде» (1834 года). При этом канонической версией романа стало издание 1843 года, в которое Бальзак внес значительные правки. Поэтому сверять перевод необходимо с первым более редким вариантом «Евгении Гранде». Удивительно, но даже такие технические моменты не всегда учитываются литературоведами в их работах. Это отмечала еще В.С. Нечаева, говоря о работах Г.Н. Поспелова и Л.П. Гроссмана[1]: «Отсутствие внимания к тексту оригинала, которым пользовался Достоевский, привело первого исследователя перевода Л.П. Гроссмана к ошибочным заключениям о работе Достоевского. Приведя заключительные строки перевода, в которых Евгения сравнивается с античной статуей, упавшей в море и навсегда исчезнувшей, Л.П. Гроссман писал: «Прибавлены отсутствующие в оригинале строки». Тогда как эти строки были у Бальзака в издании 1834 г. и позднее им сняты, «Г.Н. Поспелов, сопоставляя перевод Достоевского с изданием «Eugénie Grandet» 1927 г. (Paris Caiman Levy edit.), где, конечно, печатался ставший каноническим позднейший текст романа из “Человеческой комедии”...» [Нечаева 1979: 107]. Та-

[1] Речь идет о работах: Гроссман Л. Библиотека Достоевского. Одесса, 1919. С. 43; Поспелов Г. Н. «Eugénie Grandet» Бальзака в переводе Ф.М. Достоевского. М.: Ученые записки Ин-та яз. и лит-ры (РАНИОН), 1928. Т. II. С. 127, 128.

кие ошибки встречаются и у современных исследователей, например, С. Н. Шкарлат в своей работе «О переводе Ф. М. Достоевским романа “Евгения Гранде” О. Де Бальзака» в принципе не указывает, к каким текстам в своем исследовании она обращается, и тут же принимается анализировать решения переводчика на основании отсутствующих фрагментов текста: «Столь же радикально Достоевский опускает пассаж Бальзака: «Les philosophes qui rencontrent des Nanon, des madame Grandet, des Eugénie, ne sont – ils pas en droit de trouver que l’ironie est le fonds du caractère de la Providence?» (с. 65). Ирония по отношению к фигурам страдающим, униженным отвергается. Бальзак ироничен, Бальзак беспристрастен, Достоевский исполнен горячего сочувствия» [Шкарлат 1998].

Конечно, большинство исследователей гораздо более внимательны к текстам, с которыми они работают. Уже упомянутая монография С.Н. Нечаевой – одна из таких. Помимо скрупулёзного отношения к источникам, эта работа примечательна наличием широкого контекста, который Нечаева посчитала необходимым учесть в своем исследовании. Она подробно описывает жизненные обстоятельства, быт и знакомства молодого Достоевского. Помимо этого Нечаева обращает внимание на то, как Достоевский получил свои знания французского.

Несмотря на упомянутую неточность в исследовании Л.П. Гроссмана, его работа, вошедшая в монографию «Поэтика Достоевского» заслуживает внимания. Одним из явных ее достоинств является подробное описание того места, которое занимал Бальзак и его творчество в России XIX века. Еще один известный исследователь творчества Ф.М. Достоевского К.А. Степанян в своем докладе «Перевод “Евгении Гранде”: начало формирования “реализма в высшем смысле”» на XXXII Международных Старорусских чтениях «Достоевский и современность» уделил внимание творческому пути самого Бальзака и тому, какое место занимает роман «Евгения Гранде» на этом пути. Он отмечает малоизвестные моменты биографии французского писателя, например, что его мать интересовалась мистическими движениями, благодаря чему в их доме была большая библиотека теософских сочинений. В Сорбонне Бальзак посещал лекции профессора Виктора Кузена, знакомившего своих учеников с историей мистической философии. Сам он зачитывался Сведенборгом и был знаком с трудами Сен-Мартена.

Такие обозрения исторических реалий очень ценны для любого исследования. Но контекст – это только вводные данные, сам анализ начинается с непосредственной работы с текстом. Практически всем работам, посвященным этой теме, свойственен очень тщательный и обширный подбор примеров разницы французского оригинала и русского перевода. Но выводы, сделанные на основе собранного материала, не поражают ни глубиной, ни оригинальностью. Так, Нечаева по большей части выделяет стилистические приемы, используемые Достоевским, которые исследователь объясняет так: «Средства, данные Бальзаком, как будто кажутся Достоевскому недостаточными, и он ищет более выразительных, более ярких обозначений явления» [Нечаева 1979: 118]. Об этом же говорит Гроссман: «Уже в первой фразе он расширяет определение Бальзака добавочными эпитетами. Почти во всех описаниях он распространяет текст оригинала» [Гроссман 1925: 86] и Шкарлат: «Мы видим, что Достоевский вновь и вновь “поднимает градус” бесстрастной повествовательной объективности Бальзака. В его передаче возникает позиция повествователя, сочувствующая, сострадающая и экстатическая, которой мы не обнаруживаем в оригинале, т. е. позиция самого юного Достоевского» [Шкарлат 1998]. Такие объяснения являются лишь поверхностной констатацией факта, уводящей от понимания смысла этого факта. Причины «украшения» бальзаковских фраз могут заключаться вовсе не в желании Достоевского обогатить французский оригинал, а в чем-то совсем другом, но мы этого не узнаем, так как исследователь уже выдвинул объяснение, не дающее возможности пойти в глубь текста, к его смыслам. Также важно понимать, что невозможно все введенные переводчиком дополнительные эпитеты объяснять одним общим способом, нужно искать объяснения в каждом конкретном случае. Например, А. Лишневская в своей статье «Три “Гранде”» приводит пример: «чуть ли не в каждом абзаце отыщется фраза, в которой Достоевский развивает синонимичный ряд определений, обстоятельств или сказуемых (например, там, где у Бальзака одно определение “les landes les plus ternes”, у Достоевского целых три “сухие, бесплодные, обнаженные степи”)» [Лишневская 2008]. На самом деле переводчик просто пытается как можно точнее передать смысл слова «ternes», который включает в себя все приведенные эпитеты. Другие примеры такого якобы «украшения» языка Бальзака будут рассмотрены ниже, будет

показано, что каждое такое изменение обусловлено конкретной целью, которую преследовал переводчик.

Многими исследователями отмечается мастерская работа Достоевского по адаптации текста к русским реалиям. С.А. Кибальник пошел дальше и показал в своей работе, как Достоевский не просто адаптирует язык, а вводит его в литературный контекст той эпохи: «В настоящей работе мы остановимся на элементах адаптации, или, говоря конкретнее, дискурсивной аккультурации оригинала, к которой прибегал Достоевский [Nida 1964; Найда 1978]. Последнее понятие предполагает в том числе и перенос повести Бальзака в интертекстуальное поле прежде всего русской литературы. Введение референциальных связей с произведениями классической русской литературы, то есть с прецедентными для представителя русского лингво-культурного сообщества текстами, насыщение его прецедентными высказываниями, вводит переводной художественный текст в культурные рамки отечественной словесности» [Кибальник 2012: 69]. Но первая же приведенная в статье ссылка заставляет задуматься: «В. П. Владимирцева, обратившего внимание на “скрытое литературное цитирование” Пушкина во фразе “одевался как денди”, в то время как во французском оригинале нет “ничего подобного” (Достоевский, 2008, 68)» [Кибальник 2012: 69]. На самом деле, Бальзак не раз называет Шарля «dandy»[2], так что Достоевский просто сделал свою работу – перевел на русский то, что и так есть в тексте. Таким образом, все попытки стилистического анализа перевода оставляют легкое недоумение, видимо, за счет того, что все они сделаны без учета общего замысла как романа Бальзака, так и перевода Достоевского.

Когда же исследователи решают объяснить общую идею внесенных изменений, то такие объяснения носят скорее психологический характер. Нечаева отмечает контраст, усиленный Достоевским при описании главных героев, этот контраст бесспорен и будет отмечаться всеми последующими исследователями. Нечаева предполагает, что желание усилить черты героев связано с тем, что Достоевский видел в истории старика Гранде и его семьи отражение отношений своих родителей. Этой же «психологической» версии придерживается Доминик Арбан, о котором упоминает в своей статье Ф. Торранс: «Доминик Арбан приводит биографические ар-

[2] Например, «Le dandy se laissa aller sur le fauteuil comme une jolie femme...» или «Il emporta ses colifichets de dandy» и т. д.

гументы в пользу атрибуции Достоевскому этого перевода. Он подчеркивает, насколько сам выбор произведения, а также трансформация переводчиком некоторых деталей навеяны собственным опытом писателя: скупость отца, лишения, которым он подвергал свою семью, отвергнутая и умирающая от истощения мать» [Торранс 2013: 463].

Другой часто встречающийся вариант объяснения изменений текста французского оригинала состоит в том, что Достоевский «одухотворяет» реализм Бальзака. Это происходит из-за того, что исследователь подходит к анализу теста с уже готовым представлением о творческом методе Достоевского, которое состоит в том, что Достоевский, будучи великим христианским мыслителем, если что-то и делает с текстом, то возносит его на высоты духа. Именно к этой версии склонился К.А. Степанян в упомянутом докладе – Достоевский, по мнению исследователя, выводит в вертикаль идею Бальзака. Это же версию пытается доказать и Шкарлат, но выглядит это крайне неубедительно: «Бальзак пишет: “Le spéctacle de cette transformation accomplie par les souffrances qui consumaient les lambeaux de l’être humain dans cette femme...” (“Зрелище этого превращения, совершенного страданиями, которые поглощали лоскутки человеческого существа в этой женщине...” (Пер. авт.)). Достоевский переводит: “Зрелище этого видимаго перехода из земной обители в лучшую...”, осуществляя тем самым перенос картины смерти физиологической в план окончания земного существования и перехода в новый, божественный план бытия. У Бальзака образ новой жизни за гробом в контексте отсутствует, есть образ окончания земных страданий. Достоевский вводит в подтекст христианскую идею воздаяния страждущим и обездоленным, обретения счастья и свободы в “царстве небесном”» [Шкарлат 1998]. Собственно, это пример того, когда вывод делается по одному элементу без учета целого. Если мы не читали роман, то данный пример может выглядеть убедительным. Но одна из центральных тем, затронутых в романе, – это осуждение того, что люди стали ставить прелести земной жизни выше прелестей будущей жизни. Бальзак связывает эту идею со стариком Гранде и противопоставляет ее жизни матери и дочери, которые избрали путь к вечной жизни. Подробно эта тема будет раскрыта ниже. Но тем не менее мы видим, как вырванный из контекста кусок может исказить понимание целого. Таких примеров в работе Шкарлат, к сожалению, огромное множество.

В любом случае подобные объяснения внесенных в перевод «одухотворяющих» изменений текста выглядят, по меньшей мере, не убедительно. Достоевскому на время работы над переводом было всего 23 года, Бальзак же, когда создавал «Евгению Гранде», был на 10 лет его старше. Мы сравниваем молодого человека в самом начале его литературной деятельности и уже вполне состоявшегося романиста.

Также удивляет полное игнорирование мнения самого Достоевского об авторе, чье произведение он выбрал для перевода: «Бальзак велик! Его характеры – произведения ума вселенной! Не дух времени, но целые тысячелетия приготовили борением своим такую развязку в душе человека» [Достоевский 1972–1991: XXVIII, 1, 51]. Это мнение почти никогда не только не учитывается, но и оспаривается. Например, Нечаева так комментирует эту цитату: «И надо думать, что в 1843 г. Достоевский, знавший к этому времени наизусть Гоголя, читавший Белинского, оценил в характерах выбранного романа не столько их тысячелетние корни, сколько ту историко-социальную основу, которую так последовательно вскрывал Бальзак» [Нечаева 1979: 105].

На самом деле эта фраза раскрывает Достоевского как очень внимательного читателя. Сравним это высказыванием с тем, что напишет Бальзак в предисловии к «Человеческой комедии»: «En saisissant bien le sens de cette composition, on reconnaîtra que j'accorde aux faits constants, quotidiens, secrets ou patents, aux actes de la vie individuelle, à leurs causes et à leurs principes autant d'importance que jusqu'alors les historiens en ont attaché aux événements de la vie publique des nations. La bataille inconnue qui se livre dans une vallée de l'Indre entre Mme de Mortsauf et la passion est peut-être aussi grande que la plus illustre des batailles connues (Le Lys dans la vallée). Dans celle-ci, la gloire d'un conquérant est en jeu; dans l'autre, il s'agit du ciel» [Balzac 1855] («Поняв как следует смысл моего произведения, читатели признают, что я придаю фактам постоянным, повседневным, тайным или явным, а также событиям личной жизни, их причинам и побудительным началам столько же значения, сколько до сих пор придавали историки событиям общественной жизни народов. Неведомая битва, которая в долине Эндры разыгрывается между госпожой Морсоф и страстью ("Лилия в долине"), быть может, столь же величественна, как самое блистательное из известных нам сражений. В этом последнем поставлена на карту слава завое-

вателя, в первой – небо»)[3]. Получается очевидная нестыковка того, что вкладывал в свои произведения Бальзак, видел в них Достоевский, и того, что в них находят большинство исследователей. Как же подступиться к этой работе? Приведу здесь очень точное высказывание из статьи Торранса: «Так или иначе, большинство западных исследователей сходятся в убеждении, наиболее точно сформулированном в книге Д. Арбана: для того чтобы приведенные ими наблюдения и сделанные выводы стали несомненными, "следовало бы слово за словом изучить весь перевод"... В подобном исследовании не стоило бы чрезмерно сосредоточиваться на сокращениях, вызванных различными причинами, которые нелегко определить. Необходимо отделить почти бессознательные изменения (неточности, недопонимание, пропуски) от тех (тоже бессознательных), которые взывают к психологическому истолкованию, и от тех, которые переводчик сделал намеренно. Надлежит также отличать чисто языковые моменты, предопределенные переходом с одного языка на другой, от тех, которые имеют стилистическое значение: в частности, от наличия или отсутствия определенных повторов. Все эти отклонения могут быть поставлены в связь с последующими произведениями Достоевского, что позволит лучше понять их происхождение. Следует, однако, проявлять осторожность и не стремиться к тому, чтобы любой ценой находить в этом литературном труде Достоевского предвосхищение его больших романов. Сопоставление этого перевода с первыми романами и рассказами писателя представляется куда более уместным» [Торранс 2013: 473].

Темы предисловия и послесловия в романе «Евгения Гранде»

Обозначив для себя отправные точки исследования, обратимся к самому роману и его переводу. О чем пойдет речь в романе, Бальзак без обиняков рассказывает в предисловии и еще большую ясность вносит в послесловии. Рассмотрим эти два фрагмента текста подробней. В предисловии автор сокрушается, что писатели из-за своей лени и нежелания за внешним спокойствием разглядеть истинные характеры и драмы уделяют недостаточное внимание провинциальной жизни, где на самом деле сокрыт настоящий клад для исследователя человеческих душ. В отличие же от этих писателей,

[3] Перевод дан по [Зарубежная литература 1990].

автор «Евгении Гранде» делает следующее: «Сегодня бедный художник схватил только одну из этих белых нитей, пускаемых по воздуху ветерком, с которыми забавляются дети, молодые девушки и поэты; о которых вряд ли заботятся ученые, но которые, как говорят, бросает со своего веретена небесный прядильщик. Поостерегитесь! В этой сельской традиции есть мораль. Вам покажут, как в пору расцвета жизни некоторые иллюзии белой надежды, посеребренные нити, спускаются с небес и возвращаются туда, не коснувшись земли» [Balzac 1833][4]. Текст кажется абсолютно непроницаемым, но даже через этот туман мы можем понять, что речь в романе пойдет о некоторой связи с небом, доступной поэтам, детям и женщинам и закрытой для ученых. Причем то, за счет чего осуществляется эта связь, не принадлежит земле и должно вернуться на небо. Вот те вводные данные, с которыми читатель должен подходить к тексту «Евгении Гранде». Бальзак, видимо, подозревал, что мало кто воспользуется его рекомендациями, поэтому в послесловии он говорит, что развязка может показаться неожиданной, но читателю стоит помнить о преамбуле к роману. Затем, как бы извиняясь, писатель признает, что, может, он и переборщил с темными тонами при описании старика и с золотом в портрете главной героини, но ведь писал он именно о Марии, о второй христианской Еве. Женщина для него представляется венцом творения, так как Бог создал ее последней, «не из изначального гранита, ставшего мягкой глиной под пальцами Бога, а из стороны мужчины, материала гибкого и пластичного, она переходное создание между ангелом и мужчиной. Вы видите ее сильной, как мужчина силен, и нежно умной своим чувством (истинный ум сердца), как ангел. Не стоит ли объединить эти две природы в ней, чтобы обременить ее постоянным ношением в своем сердце человека (чувственный образ)? Ребенок, не будет ли он всем человечеством для нее?» Бальзак показывает, как женщина может воплощать собой эту связь с небом, заявленную в предисловии.

Достоевский проникся образами, представленными в этих двух фрагментах текста, хотя они и не включены в перевод (может быть, были убраны цензурой), кроме самого последнего абзаца. Но, несмотря на их фактическое отсутствие, большинство произведенных молодым переводчиком изменений текста связаны с его желани-

[4] Здесь и далее перевод мой. – Т.Г. Магарил-Ильяева

ем максимально передать идеи, заложенные как раз во вступлении и заключении романа Бальзака.

Рассмотрим на примерах, как меняет текст Достоевский, чтобы с наибольшей полнотой передать идеи, воспринятые им у автора. Вот один из самых ярких: «Но какъ и прежде, посреди этихъ жалкихъ лицъ взоръ Шарля отыскалъ-бы свою Евгенію, свѣтлую, чистую, – незапятнанную прикосновеніемъ жалкаго отребья, ее окружавшаго» [Репертуар и Пантеон 1844: 7, 111] – читаем мы у Достоевского. У Бальзака же все гораздо спокойней: «...mais alors, comme autrefois, la figure de sa cousine eût dominé le tableau...» [Balzac 1833] (*Но, как и раньше, фигура кузины доминировала на сцене*). Еще пример: «Богъ пролилъ золото и блага земныя передъ бѣднымъ ангеломъ, котораго Онъ послалъ на землю заслужить свою долю небесную» [Репертуар и Пантеон 1844: 7, 124]. В тесте Бальзака Евгения описывается как заключенный, стремящийся на небо: «Dieu jeta donc des masses d'or à sa prisonnière pour qui l'or était indifférent, qui aspirait au ciele...» [Balzac 1833]. Или читаем у Бальзака: «Ce noble coeur qui ne battait que pour les sentimens les plus tender, devait donc être soumis aux calculs de l'intérêt humain, l'argent devait communiquer ses teintes froides à cette vie céleste, et lui donner de la défiance pour les sentiments» [Balzac 1833] (*Это благородное сердце, которое билось только для самых нежных чувств, должно было подвергнуться человеческим расчетам, деньги должны были сообщить свои холодные оттенки этой небесной жизни и дать недоверие чувствам*). Достоевский передает эту же мысль так: «И это благородное сердце не награждено было ни любовью, ни дружбою, ни всѣм, чего жаждало, просило оно» [Репертуар и Пантеон 1844: 7, 124]. Мы видим, что Достоевский, во-первых, очень резко проводит границу между Евгенией и всем остальным миром, ставя ее несоизмеримо выше, а во-вторых, не допускает никаких негативных влияний, способных затемнить образ героини. Эта особенность перевода не раз отмечалась исследователями и трактовалась как показатель одухотворяющего действия Достоевского на роман. На самом деле Достоевский просто доводит до пика идею божественной природы женщины, заложенную Бальзаком.

Тема рая на земле

Обратимся к теме, проходящей через весь роман и, безусловно, осмысленной Достоевским, так как с ней также связаны некоторые изменения, внесенные в текст переводчиком. Для описания этой темы

приведем фрагмент из перевода Достоевского, так как в нем полностью отражена суть оригинала: «Скупые не вѣруютъ въ будущую жизнь, въ жизнь духовную; для нихъ настоящее все. Мысль эта въ состоянiи выказать настоящiй характеръ нашей эпохи, когда деньги составляютъ все — законы, политику, нравы. Секты, книги, люди, ученiя, все сговорилось противъ Вѣры, на которую уже восемнадцать вѣковъ опирается общество. Теперь худо вѣрятъ тайнамъ за могилою, и мысль о будущности, за предѣлами нашего requiem блѣднѣетъ и исчезаетъ какъ ложный призракъ передъ грубою существенностiю [у Бальзака в оригинале: «перенесен в настоящее» – Т. М.-И.]. Достичь per fas et nefas земнаго рая роскоши, тщеславныхъ наслажденiй, изсушить сердце огнемъ ядовитыхъ страстей и (въ параллель обратнаго сходства) подобно святымъ мученикамъ, вытерпѣвшимъ казни и пытки, за мысль, идею, за безплотную будущность, отравить и растлить кровь свою для златой пыли, за скоропреходящия тлѣнныя сокровища наши, вотъ общее вѣрованiе, вотъ общая мысль, проявляющаяся всюду, даже въ законахъ, въ положенiяхъ жизни общественной. Васъ спрашиваютъ: сколько вы платите? вмѣсто того, что̂ вы думаете? Когда весь народъ усвоить подобное ученiе, что станется съ обществомъ?» [Репертуар и Пантеон 1844: 6, 453]. Обратим внимание, что речь здесь идет именно о скупцах, это они не веруют в будущую жизнь и насаждают привязанность к сиюминутным удовольствиям. Теперь приведем еще одну интересную цитату: «Словомъ, въ Сомюрѣ не было никого, кто бы не былъ твердо увѣренъ, что у Гранде спрятанъ гдѣ-нибудь кладъ, сундучокъ съ червонцами тайная радость, тайное наслажденiе старика. Скупые особенно готовы были присягнуть въ этомъ, изучивъ взглядъ старика, взглядъ горящiй какимъ-то отблескомъ завѣтнаго металла. Взоръ человѣка, привыкшаго смотрѣть на золото, наслаждаться имъ, блеститъ какимъ-то неопредѣленнымъ, тайнымъ выраженiемъ, схватываетъ извѣстные оттѣнки, усваиваетъ необъяснимыя привычки, какъ взглядъ развратника, игрока или придворнаго; взоръ этотъ быстръ и робокъ, жаденъ, таинственъ; обычные его знаютъ, научились ему; это условный знакъ, фран-масонство страсти» [Репертуар и Пантеон 1844: 6, 391]. Мы видим, что Бальзак рисует перед нами категорию людей, скупцов, объединенных в общество, причем тайное, ведь узнать друг друга могут только посвященные. Входящие в общество разделяют идею возможности осуществления рая на земле, в противовес стремлению к будущей жизни, которую надо заслужить. Это вовсе не ху-

дожественная выдумка романиста, вот как об этом говорит русский мыслитель Е. В. Головин: «Если раньше экзистенциальная драма разыгрывалась в сложных отношениях между небесно-эйдетической abundatio (полнота, чрезмерность) и материальной privatio, то сейчас вопрос был поставлен иначе; либо разумное устройство земной, материальной, единственной жизни, либо небытие как полная диссолюция. Что из этого следует? Подводные идеологические течения восемнадцатого столетия принесли желанный ответ: следует попытаться построить земной парадиз, избавить человечество от болезней и голода и пролонгировать жизнь до неопределенного предела. В таком прогрессивном смысле розенкрейцеры и масоны интерпретировали христианскую алхимию и спагирию. Человечество как исходный материал (наподобие свинца, materia prima и т. п.) путем нравственного совершенства и с помощью естественных наук надо превратить в деятельное, свободное и светлое содружество» [Головин 1995].

Собственно, старик Гранде не раз в романе называется алхимиком, также в тексте обнаруживается много масонской символики, выставленной зачастую в пародийном свете, но это тема отдельного исследования.

Удивительным образом в романе отражена и драма между небом и материей, о которой говорит Головин в приведенной выше цитате. Именно с нее начинается описание Сомюра, городка, где разворачиваются основные события повествования. Описание жизни, быта сомюрцев сводится к их взаимоотношениям с солнцем, все их существование зависит от него, ведь они все виноградари, и хороший урожай обеспечивается именно солнцем. Но Бальзак так строит свои предложения, что за первым очевидным смыслом всегда проступает другой смысловой план. Например, здесь: «...un coup de soleil l'enrichit, un temps de pluie le ruine...» [Balzac 1833] (*солнце (солнечный ожог) обогащает, дождь опустошает*), – автор использует слова, которые не сводимы к одному значению. Так, «enrichir» можно перевести как «обогащать», так и «наполнять», а «ruiner» – «разорять» или «опустошать». Таких примеров много, где до конца не ясно, идет ли речь о простом желании наполнить карман или об общении с небом, наполняющим людей чем-то совсем иным. Описание жизни сомюрцев Бальзак завершает интересной фразой: «Il y a un duel constant entre le ciel et les intérêts terrestres» [Balzac 1833] (*Наличествует постоянный поединок между небом и земными интересами*).

После нее становится понятно, что, несмотря на тенденцию «заземлить» рай, о которой было сказано выше, в Сомюре есть люди, для которых общение с небом не закрыто, оно неоднозначно, но оно есть. Это можно даже назвать агонией общения, во-первых, потому что оно свелось к борьбе, а во-вторых, потому, что жители городка все чаще рассчитывают свои планы, не глядя на небо, а глядя на старика Гранде: «L'hiver sera rude disait-on le père Grandet a mis ses gants fourrés, il faut vendager. M. Grandet prend beaucoup de murrain, il y aura du vin cette année » [Balzac 1833] (*Зима будет жестокой в этом году, говорят они, папаша Гранде надел меховые перчатки: надо собирать виноград. Папаша Гранде берет много бочковых досок, будет вино в этом году*). Собственно, происходит ровно то, о чем говорят Бальзак и Головин: взаимодействие неба с землей исчезает, а рай материализуется и утрачивает свою божественность.

Достоевский не дает ходу этой линии. Он подбирает слова, описывающие взаимоотношения с небом и солнцем, в сфере сугубо материальной, например: «Червонцами задождитъ, отвѣчаетъ сосѣдъ, разсчитывая барышъ по лучу солнечному» [Репертуар и Пантеон 1844: 6, 388]. У Бальзака же человек просто ждет, что принесет ему благоприятный дождь или солнце. А фразу, приведенную выше, о борьбе неба с землей, Достоевский переводит так: «вѣчная борьба природы съ разсчотами человѣческими» [Репертуар и Пантеон 1844: 6, 391]. Переводчик убирает возможность отношений с небом у всех, кроме Евгении, ее матери и Нанон – трех женщин, подчеркивая, что связь с небом есть именно у женщин.

Тема установления рая на земле была очень интересно выделена Достоевским, переводчик изящно достроил эту смысловую линию романа. Сделал он это, добавив всего одно слово в описание портретов деда Евгении по материнской линии и прабабки по отцовской: «На стѣнѣ, противъ камина, висѣли два портрета, писанные – одинъ съ покойнаго г-на Лабертельера, изображеннаго въ мундирѣ гвардіи лейтенанта; другой портретъ изображалъ покойную г-жу Жантильи, въ костюмѣ Аркадской пастушки» [Репертуар и Пантеон 1844: 6, 398] (г-жа Жантильи – бабушка старика Гранде). В оригинале госпожа Жантильи изображена просто в костюме пастушки. Зачем Достоевскому понадобилось добавлять одно-единственное слово? Дело в том, что «Аркадия» несет за собой огромный пласт смыслов. Чтобы хотя бы начать разбираться в этом обширном поле, скажем о нем несколько слов. Аркадия, в поэтической

сфере, – это страна счастливой сельской жизни, где процветает невинность и доброта, настоящий рай на земле. С этой чудесной страной связано известное латинское изречение «Et in Arcadia ego» («и вот я в Аркадии»), которое стало центральным мотивом многих художественных произведений XVII-XVIII вв. Однозначного толкования у этой фразы нет. Но одна из самых распространенных версий состоит в том, что произносит ее сама смерть, то есть даже в прекрасной Аркадии ее не избежать. Таким образом, Достоевский связывает род старика Гранде с этим местом, а тем самым, с одной стороны, подчеркивает его связь с идеей земного рая, а с другой стороны – с идеей смерти, которая в нем неизбежна. Привнеся эти смыслы в описание бабушки скупца, Достоевский актуализировал противопоставление рода Гранде роду его жены, урожденной Ле Бертелье. Это имя происходит от древнегерманского berht (brillant), что значит «сверкающий», «светлый», «яркий». В романе Ле Бертелье характеризуются как люди сильные и выносливые. Старик постоянно говорит своей жене, что ее род не болеет, и более того – не умирает, в то время как «смерть Гранде не отличается от его жизни». Учитывая, что мать Евгении предстает перед нами в ангельском обличии, смиренной мученицы, стремящейся на небо, то становится понятно, почему Ле Бертелье не умирают. Истинное бессмертие достигается только через светлое сверкающее небо, никакой земной рай не может его дать. Добавив всего одно слово, Достоевский выводит на поверхность то, что заложено в тексте романа.

Тема рода

Рассмотрим подробней тему рода, которая очевидно важна в романе, к тому же имя главной героини означает «благородная». Это, безусловно, было почувствовано как важное и актуализировано Достоевским, так как он постоянно употребляет эпитет «благородная» при описании Евгении, что было отмечено Нечаевой, но не проинтерпретировано. Переводчик методично выстраивает линию превознесения женщины, показывая, что духовность может быть передана только по женской линии. В моменте, когда Шарль еще находится в Сомюре, Гранде ведет его к нотариусу, где тот должен отказаться от *отцовского* наследства, чтобы Гранде мог якобы позаботиться о сохранении чести семьи. Достоевский же переводит это как отказ от *материнского* наследства. А о матери Шарля мы знаем, что это было чудесное существо, которое посеяло в душе сына

золотые зерна, взрасти которым так и не удалось («le grain d'or que sa mère lui avait jeté au Coeur s'était étendu dans la filière parisienne, il l'avait employé en superficie devait l'user par le frottement» [Balzac 1833]). Таким образом, Достоевский выводит на поверхность причины падения Шарля. Да и с самого начала он лишает его характеристик, которые, хоть и отдаленно, но намекают на его связь с небом. Так, в оригинале сказано, что Шарль как будто сошел с серафимских сфер: «voir en son cousin une créature descendue de quelque région séraphique» [Balzac 1833]. А если учесть, что сразу после романа «Евгения Гранде» Бальзак пишет «Серафиту» – это слово начнет играть совершенно другими красками, и женоподобность Шарля тоже приобретет другой смысл. Достоевский переводит это место так: «Евгенія, невидавшая доселѣ ничего подобнаго Шарлю въ совершенствѣ красоты и щегольства, смотрѣла на него, какъ на существо воздушное, неземное» [Репертуар и Пантеон 1844: 6, 414]. То есть любые отсылки к божественности становятся невозможны. А женоподобность сразу приобретает смешной и пошлый характер.

Истинная божественность женщины

Есть еще одна важная линия в романе, в которую Достоевский вносит изменения такого характера, что начинает появляться смысловой зазор между оригиналом и переводом. Рассмотрим эту линию подробней и начнем с двух эпизодов, в которые и внесены изменения. Так, Достоевский называет «катастрофой» предложение о «бездетном» замужестве Евгении Президенту («Въ 9 часовъ всѣ встали изъ-за ломберныхъ столовъ, спорили, шумѣли, расплачивались, и когда вся толпа стала откланиваться, тогда-то кончилась долгая драма неожиданною катастрофою, которая зашумѣла здѣсь, въ Сомюрѣ, и кругомъ въ четырехъ префектурахъ» [Репертуар и Пантеон 1844: 7, 120]), в то время как у Бальзака это названо «неожиданной развязкой» («un coup de théâtre»), то есть не имеет никакой оценочной окраски. Почему для Достоевского это замужество является катастрофой, станет ясно, когда мы обратимся к его следующей поправке в тексте. Вот как Достоевский изображает развязку «катастрофы»: «Провидѣніе отмстило ее за низкое поведеніе Президента, слишкомъ-свято державшаго свое слово, данное бѣдной дѣвушкѣ, взявшей его въ припадкѣ отчаянія» [Репертуар и Пантеон 1844: 7, 124]. В оригинале никакого «отчаянья», в котором бы прибывала Евгения, нет, а есть «безнадежная страсть, которой под-

питывалась Евгения» («la passion sans espoir dont Eugénie se nourissait» [Balzac 1833]). Здесь стоит отметить, что для Бальзака страсть не несла негативного оттенка: «La passion est toute l'humanité. Sans elle, la religion, l'histoire, le roman, l'art seraient inutiles» [Balzac 1855] (*Страсть – это все человечество. Без нее религия, история, роман, искусство были бы бесполезны*), – пишет он в предисловии к «Человеческой комедии». То есть, у Бальзака в тексте нет оттенка неправильности выбора Евгении. Достоевский же протягивает ниточку к словам Бальзака в послесловии о ребенке, который станет всем для женщины. Отказ от ребенка кажется переводчику катастрофой, и он оправдывает его отчаяньем, в котором находилась Евгения. При очевидных попытках Достоевского полнее передать идею Бальзака мы начинаем замечать смысловой зазор между оригиналом и переводом.

Попробуем разобраться. В романе Бальзака единственный герой, который оказывается наказан Богом, – это Президент, муж Евгении. Наказан он за свои расчеты, которые состояли в том, что он воспользовался условием, выдвинутым Евгенией (невинный брак), в своих корыстных интересах. Президент составил брачный договор, по условиям которого в случае отсутствия детей после смерти одного из супругов все имущество переходит другому супругу. Он ждал смерти жены, о чем Евгения прекрасно знала, но умер первым, оставив все ей. Собственно, Президент отказывается от продолжения себя в детях ради сиюминутной наживы. Именно это оказывается для Бальзака тем, что наказывается смертью. Даже не наказывается, а логично ведет за собой смерть. Ведь это та же история земного рая: люди хотят получить все здесь, не думая о будущем, но бессмертие таким образом не зарабатывается. Даже Шарль, совершивший столько преступлений, оправдывает свое предательство Евгении тем, что сделал это ради своих будущих детей, так как «мы принадлежим нашим детям» («Nous nous devons à nos enfants» [Balzac 1833]). Евгения помогает ему пойти по этому пути. Бальзак никак не характеризует и не наказывает своего героя. Даже старик Гранде, в конечном итоге, передает эстафету управления всем своим имуществом дочери, таким образом, как бы продолжая жить в ней. В романе не раз будет сказано, что после смерти старика во фразах Евгении и манере себя держать узнавался отец.

Здесь будет логично возразить, что Евгения, как и Президент, отказывается иметь детей, но при этом остается главной положи-

тельной героиней. Чтобы разрешить это противоречие, приведем цитату из романа, которой нет в переводе, поэтому мы не можем судить об интерпретации ее Достоевским, но для понимания смысла романа она очень важна: «Avant la venue de son cousin Eugénie pouvait être comparée à la Vierge avant la conception, quand il fut parti elle ressemblait à la Vierge mère, elle avait conçu l'amour» [Balzac 1833] (*До приезда кузена Евгению можно было сравнить с Девой Марией до зачатия, когда он уехал, она стала похожа на Богоматерь: она зачала любовь*). Таким образом, ее божественная сущность встречается с мужчиной, человеком. Во французском языке «мужчина» и «человек» обозначаются одним словом, то есть здесь важен аспект встречи с другим существом (инаковость Шарля по отношению к жителям Сомюра постоянно подчеркивается в тексте, он всегда другой, к тому же Сомюр переводится как рассол, где все приобретает один цвет и вкус). Пущенный в сердце другой, встретившийся в нем с божественным духом, зачинает в Евгении любовь. Это ровно то, о чем говорит Бальзак в послесловии, о соединении в женщине ангельского и мужского / человеческого. Ей не нужно иметь реального ребенка, чтобы не быть бесплодной, она уже носит в себе любовь, которая распространится на все человечество.

Именно этот аспект можно назвать основным принципиальным отличием перевода от оригинала. Но мне бы не хотелось на данном этапе работы делать выводов об отличии мировоззрений Достоевского и Бальзака, а вот о сходстве говорить определенно можно.

Некоторые исследователи отмечали влияние Бальзака на последующее творчество Достоевского. Например, Л.П. Гроссман: «Повесть Бальзака осталась навсегда для Достоевского образцом психологии кроткой женщины. От "Маленького героя" и "Неточки Незвановой" до "Кроткой" и "Подростка", он не переставал вдохновляться тем женским образом Человеческой Комедии, которым он в молодости бредил, как живым существом» [Гроссман 1925: 89]. Действительно, подобный Евгении образ женщины был очень близок Достоевскому, но, думаю, характеризуется он вовсе не кротостью в понимании Гроссмана. Женщина как центр соединения земного и божественного будет постоянным символом раннего творчества Достоевского.

Список литературы

Головин 1995 – *Головин Е. В.* Франсуа Рабле: вояж к Дионису. 1995. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://golovinfond.ru/content/fransua-rable-voyazh-k-dionisu

Гроссман 1925 – *Гроссман Л. П.* Поэтика Достоевского. М.: ГАХН, 1925. 188 с.

Достоевский 1972–1990 – *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

Зарубежная литература 1990 – Зарубежная литература XIX века. Реализм. Хрестоматия историко-литературных материалов / Перевод: К.Локс. М.: Высшая школа, 1990. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/INOOLD/BALZAK/s_komedia.txt

Кибальник 2012 – *Кибальник С. А.* К проблеме интертекстуальной аккультурации оригинала («Евгения Гранде» О. Де Бальзака в переводе Ф. М. Достоевского). 2012. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: https://eltalpykla.vdu.lt/handle/1/27766

Лишневская 2008 – *Лишневская А.* Три «Гранде» // Иностранная литература. 2008. № 4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/inostran/2008/4/le5.html

Нечаева 1979 – *Нечаева В. С.* Ранний Достоевский. 1821-1849. М.: Наука, 1979. 288 с.

Репертуар и Пантеон 1844 – *Репертуар и Пантеон.* Театральное обозрение, издаваемое В. Межевичем и И. Песоцким. Год шестой. СПб.: Тип. К. Жернакова, 1844. № 6. Отд. I. С. 386-457; № 7. Отд. I. С. 44-125.

Торранс 2013 – *Торранс Ф.* «Евгения Гранде» Бальзака в переводе Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. 2013. № 20. С. 461-473.

Шкарлат 1998 – *Шкарлат С. Н.* О переводе Ф. М. Достоевским романа «Евгения Гранде» О. Де Бальзака // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/v/o-perevode-f-m-dostoevskim-romana-evgeniya-grande-o-de-balzaka

Balzac 1855 – H. de Balzac. *Avant-propos à la Comédie Humaine* // Œuvres complètes de H. de Balzac, A. Paris: Houssiaux, 1855. T. 1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://fr.wikisource.org/wiki/Avant-Propos_de_La_Comédie_humaine

Balzac 1833 – H. de Balzac. *Scenes de la vie de province. Eugenie Grandet.* 1833. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.debalzac.com/grandet.pdf

References

Достоевский 1972–1990 – Dostoevsky F. M. *Poln. sobr. soch.: V 30 t.* [Complete works in 30 vols.] Leningrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.)

Головин 1995 – Golovin E. V. *Fransua Rable: voyazh k Deonisu* [François Rabelais: voyage to Dionysus]. 1995. [Electronic resource]. – Available at: http://golovinfond.ru/content/fransua-rable -voyazh-k-dionisu (In Russ.)

Гроссман 1925 – Grossman L. P. *Poetika Dostoevskogo* [Poetics of Dostoevsky]. Moscow, GAXN Publ., 1925. 188 p. (In Russ.)

Кибальник 2012 – Kibal'nik S. A. *K probleme intertekstual'noj akkul'turatsij originala («Evgeniya Grande» O. De Bal'zaka v perevode F. M. Dostoevskogo)* [On the Problem of Intertextual

Acculturation of the Original (*Eugénie Grande* by O. De Balzak in the Translation of F.M. Dostoevsky)]. 2012. [Electronic resource]. – Available at: https://eltalpykla.vdu.lt/handle/1/27766 (In Russ.)

Лишневская 2008 – Lishnevskaya A. *Tri Grande* [Three Grandet]. Inostrannaya literatura [Foreign Literature]. 2008. № 4. [Electronic resource]. – Available at: http://magazines.russ.ru/inostran/2008/4/le5.html (In Russ.)

Нечаева 1979 – Nechaeva V. S. *Rannij Dostoevskij. 1821-1849* [Early Dostoevsky. 1821-1849]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 288 p. (In Russ.)

Репертуар и Пантеон 1844 – Repertuar i Panteon. Teatral'noe obozrenie, izdavaemoe V. Mezhevichem i I. Pesotskim. God shestoy [Theatrical Review Published by V. Mezhevitch and I. Pesotsky. Year 6]. St. Petersburg, Tip. K. ZHernakova Publ., 1844. № 6. Otd. I. Pp. 386-457; № 7. Otd. I. Pp. 44-125. (In Russ.)

Торранс 2013 – Torrans F. *«Evgeniya Grande» Bal'zaka v perevode Dostoevskogo* [Balzac's *Eugénie Grandet* Translated by Dostoevsky]. Dostoevskij: Materialy i issledovaniya [Dostoevsky. Materials and Researches]. 2013. № 20. Pp. 461-473. (In Russ.)

Шкарлат 1998 – Shkarlat S. N. *O perevode F. M. Dostoevskiy romana Evgeniya Grande O. De Bal'zaka* [On F. M. Dostoevsky's translation of the novel *Eugénie Grandet* by H. De Balzac]. Problemy istoricheskoj poetiki [Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Izd-vo PetrGU Publ., 1998. [Electronic resource]. – Available at: https://cyberleninka.ru/article/v/o-perevode-f-m-dostoevskim-romana-evgeniya-grande-o-de-balzaka (In Russ.)

Balzac 1855 – H. de Balzac. *Avant-propos à la Comédie Humaine*. Œuvres complètes de H. de Balzac. Paris, A. Houssiaux, 1855. T. 1. [Electronic resource]. – Available at: https://fr.wikisource.org/wiki/Avant-Propos_de_La_Comédie_humaine (In Fr.)

Balzac 1833 – H. de Balzac. *Scenes de la vie de province. Eugenie Grandet.* 1833. [Electornic resource]. – Available at: http://www.debalzac.com/grandet.pdf (In Fr.)

Зарубежная литература 1990 – *Zarubezhnaia literatura XIX veka. Realizm. Khrestomatiia istoriko-literaturnykh materialov* [World Literature of the 19th century. Realism. An Anthology of Historical Literature Materials], trans. by K.Loks. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 1990. [Electronic resource]. – Available at: http://lib.ru/INOOLD/BALZAK/s_komedia.txt

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-177-182
УДК 82+821.161.1
ББК 83+83.3(2=411.2)

Мария Алексеева

Мотив цветка в романе Ф.М. Достоевского «Белые ночи»

Maria Alekseeva

The Flower Motif in Dostoevsky's novel *White nights*

Об авторе: Мария Михайловна Алексеева, учащаяся МАОУ СОШ г. Холма, Новгородской обл.
E-mail: mashadoctorwho@yandex.ru

Аннотация: В статье анализируется мотив цветка и его роль в произведении Достоевского «Белые ночи». Мотив пронизывает весь роман, проявляясь в сравнении с цветами персонажей, природы или отдельных моментов и отсылая мысль читателя к эпиграфу. Речь идет о влиянии стихотворения Тургенева «Цветок» на роман «Белые ночи».

Ключевые слова: Достоевский, мотив, цветок, «Белые ночи», мечтатель, Настенька, эпиграф, стихотворение Тургенева.
Для цитирования: Мотив цветка в романе Ф.М.Достоевского «Белые ночи» // Достоевский и мировая культура. 2019. № 1(5). С. 177-182.
DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-177-182

About the author: Maria M. Alekseeva, student, Novgorod region, Kholm.
E-mail: mashadoctorwho@yandex.ru

Abstract: The article concerns the motif of flowers and its role in Dostoevsky's novel *White nights.* The motif permeates the whole novel and manifests itself when the characters, nature, or single moments are compared with flowers, thus sending the reader's thought to the epigraph. The article examines the influence of Turgenev's poem "The Flower" on the novel.

Keywords: Dostoevsky, motif, flower, *White nights*, dreamer, Nastenka, epigraph, Turgenev's poem.
For citation: Alekseeva M.M. The Flower motif in Dostoevsky's novel *White nights. Dostoevsky and World Culture*. 2019. № 1(5). Pp. 177-182.
DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-177-182

Мотив цветка начинает звучать с самого начала, но не явно, а как бы в подтексте, потому что этот роман начинается с эпиграфа из стихотворения Тургенева. В строчках эпиграфа нет упоминания цветка, мы видим его только тогда, когда читаем целое стихотворение, об этом написано в работе Б.Н. Тихомирова «Два слова об эпиграфе к повести Достоевского “Белые ночи”» [Тихомиров 1993].

Тебе случалось – в роще темной,
В траве весенней, молодой
Найти цветок простой и скромный?
(Ты был один – в стране чужой.)

Он ждал тебя – в траве росистой
Он одиноко расцветал...
И для тебя свой запах чистый,
Свой первый запах сберегал.

И ты срываешь стебель зыбкий.
В петлицу бережной рукой
Вдеваешь, с медленной улыбкой,
Цветок, погубленный тобой.

И вот, идешь дорогой пыльной;
Кругом – всё поле сожжено,
Струится с неба жар обильный,
А твой цветок завял давно.

Он вырастал в тени спокойной,
Питался утренним дождем
И был заеден пылью знойной,
Спален полуденным лучом.

Так что ж? напрасно сожаленье!
Знать, он был создан для того,
Чтобы побыть одно мгновенье
В соседстве сердца твоего.

Достоевский не просто взял строчки для эпиграфа из этого стихотворения Тургенева, но кардинально перевернул его. Эпиграф не просто изменен, оттуда вообще исчезает цветок, а в романе Достоевского мотив цветка звучит довольно отчетливо.

На первый взгляд, кажется, что Настенька, простая и скромная, была как описываемый цветок: «она ждала», «одиноко расцветая» для своего избранника – а Мечтатель ассоциируется с лирическим героем стихотворения («ты был один в стране чужой»). Известно, что Мечтатель прожил восемь лет в Санкт-Петербурге и ни одного знакомства не завел. На этом соответствия кончаются, потому что Мечтатель Достоевского оказывается совершенно другим человеком, чем герой стихотворения Тургенева. Он даже противопоставлен ему. Но зато лирический герой стихотворения хорошо соответствует человеку, в которого влюблена Настенька – жильцу: он тоже нездешний, он увлекает Настеньку, а потом уезжает и пропадает. Его возвращение, когда уже нет никакой надежды, выглядит как чудо.

Мотив цветка в романе Достоевского начинает звучать, когда Мечтатель прогуливается по Петербургу в своих размышлениях, и тут он наблюдает такую картину: «Отворялось ли окно, по которому побарабанили сначала тоненькие, белые как сахар пальчики, и высовывалась головка хорошенькой девушки, подзывавшей разносчика с горшками цветов, – мне тотчас же, тут же представлялось, что эти цветы только так покупаются, то есть вовсе не для того, чтоб наслаждаться весной и цветами в душной городской квартире, а что вот очень скоро все переедут на дачу и цветы с собою увезут» [Достоевский 1972–1990: II, 104]. Цветы появляются в горшках, их покупают, перевозят, берегут, ими наслаждаются, не срывают и не бросают. Правда, они в горшке, без свободы, кому-то принадлежащие (Мечтатель, наблюдающий эту картину, говорит о них как о собственности, а не как о предмете наслаждения).

Говоря о петербургской природе, Мечтатель не может обойтись без упоминания цветов: «Есть что-то неизъяснимо трогательное в нашей петербургской природе, когда она, с наступлением весны, вдруг выкажет всю мощь свою, все дарованные ей небом силы, опушится, разрядится, упестрится цветами...» [Достоевский 1972–1990: II, 105]. Петербург упестряется этими свободно растущими цветами. Здесь цветы связаны с мощью природы, дарованной небом. Они высшее выражение красоты.

А дальше Достоевский сравнивает петербургскую природу с девушкой, в образе которой мы можем увидеть Настеньку: «Как-то невольно напоминает она мне ту девушку, чахлую и хворую, на которую вы смотрите иногда с сожалением, иногда с какой-то сострадательною любовью...» [Там же], а у Тургенева лирический герой смотрит на цветок как на объект наслаждения.

Мечтатель говорит, что она «вдруг, на один миг, как-то нечаянно сделается неизъяснимо, чудно прекрасною, а вы пораженный, упоенный, невольно спрашиваете себя: какая сила заставила блистать таким огнем эти грустные, задумчивые глаза? что вызвало кровь на эти бледные, похудевшие щеки? что облило страстью эти нежные черты лица? отчего так вздымается эта грудь? что так внезапно вызвало силу, жизнь и красоту на лицо бедной девушки, заставило его заблистать такой улыбкой, оживиться таким сверкающим, искрометным смехом?» [Там же] Мечтатель догадывается, но не договаривает, что это, скорее всего, любовь: «Но миг проходит, и, может быть, назавтра же вы встретите опят тот же задумчивый и рассеян-

ный взгляд, как и прежде, то же бледное лицо, ту же покорность и робость в движениях и даже раскаяние, даже следы какой-то мертвящей тоски и досады за минутное увлечение… И жаль вам, что так скоро, так безвозвратно завяла мгновенная красота …» [Там же]. Мечтатель, ещё не зная истории Настеньки, её любви к жильцу, по сути дела пересказывает сюжет стихотворения Тургенева, как бы предчувствуя, зная, что так, к сожалению, часто бывает. Он жалеет только, что «…даже полюбить ее вам не было времени», и это «вам» относится не только к тому, кто эту красоту погубил, но и к самому Мечтателю, а может и читателю.

Ещё раз цветы мы наблюдаем, когда Мечтатель рассказывает о своей истории, а лучше сказать мечтах, так как истории у него по сути никакой нет. «Как они мучились, как боялись они, как невинна, чиста была их любовь и как (уж разумеется, Настенька) злы были люди! И, боже мой, неужели не ее встретил он потом, далеко от берегов своей родины, под чужим небом, полуденным, жарким, в дивном вечном городе, в блеске бала, при громе музыки, в палаццо (непременно в палаццо), потонувшем в море огней, на этом балконе, увитом миртом и розами, где она, узнав его, так поспешно сняла свою маску и, прошептав: "Я свободна", задрожав, бросилась в его объятия…» [Достоевский 1972–1990: II, 117]. В этом отрывке Мечтатель отдаётся своим мечтам: неужели он не мечтал о том, как бы могли быть они вместе (он и Настенька), как бы она сказала ему, что она свободна и была бы вместе с ним и любила бы только его. Это момент счастья, и неслучайно он украшен миртом и розами. Как известно, в течение многих веков люди использовали язык цветов как способ выражения мыслей и чувств при помощи растений и их сочетаний. Активно использовалась цветочная символика в средневековье. Предлагая даме руку и сердце, рыцарь посылал ей розу с миртом. Сама обстановка вокруг них в этой мечте чем-то напоминает средневековье, а тут ещё Мечтатель чуть ли не намекает на свадьбу.

Следующее упоминание мотива – в рассказе о его мечтах, а точнее уже в конце: «И опять спрашиваешь себя: что же ты сделал с своими годами? Куда ты схоронил свое лучшее время? Ты жил или нет? Смотри, говоришь себе, как на свете становится холодно. Еще пройдут годы, и за ними придет угрюмое одиночество, придет с клюкой трясучая старость, а за ними тоска и уныние. Побледнеет твой фантастический мир, замрут, увянут мечты твои и осыплются, как желтые листья с деревьев…» [Достоевский 1972–1990: II, 119]. Увянут

мечты – как цветы, хотя фраза продолжается дальше, и мы видим, что увядают листья на деревьях. Здесь увядание природы является параллелью к безрадостной жизни Мечтателя: мечты увядают, как чахнет и осыпается всё живое.

Вновь упоминание цветка мы наблюдаем в конце второй ночи. «Но она не договорила. Она сначала отвернула от меня свое личико, покраснела, как роза...» [Достоевский 1972–1990: II, 127]. В литературе и живописи сравнение девушки с розой – это обычная вещь. А с чем же еще можно сравнить столь прекрасную Настеньку? После они начинают петь отрывок из оперы «Севильский цирюльник». «...Rosina! – запели мы оба, я, чуть не обнимая ее от восторга, она, покраснев, как только могла покраснеть, и смеясь сквозь слезы, которые, как жемчужинки, дрожали на ее черных ресницах» [Достоевский 1972–1990: II, 127]. В этот момент она сама напоминает розу с капельками росы. Интересно, что для Мечтателя Настенька не простой и скромный цветок, как в стихотворении Тургенева, а прекрасная роза – невероятная драгоценность. Известно, что имя Розина образовано от имени Роза, обозначающего цветок. И судьбы Настеньки и Розины чем-то схожи. Ни для кого не секрет, что красная роза в литературе обычно означает настоящую любовь. Да, скорее всего, в этот момент в них жила настоящая любовь, а точнее, намного больше, чем просто любовь между мужчиной и женщиной – человеческая, «братская» любовь.

В начале четвертой ночи мы опять видим отсылку к сюжету стихотворения И.С.Тургенева. Настенька восклицает: «...И ни строчки, ни строчки! Хоть бы отвечал, что я не нужна ему, что он отвергает меня; а то ни одной строчки в целые три дня! Как легко ему оскорбить, обидеть бедную, беззащитную девушку, которая тем и виновата, что любит его!» [Достоевский 1972–1990: II, 133]. Настенька думает, что жилец бросает её, как герой Тургенева сгубил бедный и беззащитный цветок. Настенька, кажется, уже полюбила Мечтателя: «Да вас Бог мне послал! Ну, что бы со мной было, если б вас со мной теперь не было? Какой вы бескорыстный! Как хорошо вы меня любите! Когда я выйду замуж, мы будем очень дружны, больше чем как братья. Я буду вас любить почти так, как его...» [Достоевский 1972–1990: II, 128], они уже собираются жить вместе, как вдруг появляется жилец, и Настенька убегает к нему и уходит. Жилец оказывается не тем героем, какого мы видим в стихотворении Тургенева: он и не сорвал цветок и не бросил его на дорогу.

И в последний раз упоминание цветка мы видим в самом конце утром, когда Мечтатель получает письмо от Настеньки: «Но чтоб я помнил обиду мою, Настенька! <...> чтоб я измял хоть один из этих нежных цветков, которые ты вплела в свои черные кудри, когда пошла вместе с ним к алтарю... О, никогда, никогда!» [Достоевский 1972–1990: II, 141]. Трудно представить ситуацию, в которой Мечтатель мог бы даже притронуться к этим цветам, а не то что измять. Мы понимаем, что это метафора святыни – такой стала для него Настенька.

Её имя – Анастасия – переводится с греческого языка как «воскресение», и это не случайно, ведь она открыла ему глаза, вернула его к жизни, он, наконец, увидел мир, понял свое предназначение, и в этом моменте раскрывается смысл эпиграфа:

...Иль был он создан для того,
Чтобы побыть хотя мгновенье
В соседстве сердца твоего?..

Мотив цветка, исподволь заданный эпиграфом, звучит не слишком ярко в этом романе, в основном, он находится в мире Мечтателя, хотя он определяет Настеньку. Мотив цветка звучит от первой до последней страницы романа, как бы опровергая заложенный в эпиграф смысл. В стихотворении цветок бросают, а в романе Достоевского – любуются им, украшаются, становятся подобными, не смеют притронуться. В стихотворении Тургенева цветок – это ничто, а для Мечтателя он сокровище, возвратившее его к жизни.

Список литературы

Достоевский 1972–1990 – *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 2.

Тихомиров 1993 – *Тихомиров Б.Н.* Два слова об эпиграфе к повести Достоевского «Белые ночи» // Достоевский и мировая культура: альманах. СПб.: Серебряный век, 1993. 2013. № 30. Ч. 2. С. 161-172.

References

Достоевский 1972–1990 – Dostoevsky F. M. *Polnoe sobranie sochinenii: V 30 t.* [Complete Works: In 30 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. Vol. 2.

Тихомиров 1993 – Tikhomirov B.N. *Dva slova ob epigrafe k povesti Dostoevskogo "Belye nochi"* [A Few Words about the Epigraph to Dostoevsky's Story *White Nights*]. Dostoevskii i mirovaia kul'tura: al'manakh [Dostoevsky and World Culture: the Almanach]. St. Petersburg, Serebrianyi vek Publ., 1993. 2013. № 30. Part 2. Pp. 161-172.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-183-188
УДК 82+821.161.1
ББК 83+83.3(2=411.2)

Надежда Шерварлы

Мотив призрачности в романе Ф.М. Достоевского «Белые ночи»

Nadezhda Shervarly

The Motif of Illusoriness in F.M. Dostoevsky's Novel *White Nights*

Об авторе: Надежда Григорьевна Шерварлы, ученица 8 класса МАОУ СОШ г. Холма Новгородской области.
E-mail: nd-shervarly@yandex.ru

Аннотация: В статье анализируется неоднозначный мотив призрачности и его значение в романе Ф. М. Достоевского «Белые ночи». Этот мотив пронизывает весь роман, проявляясь в разных значениях своей парадигмы (мечта, сон, видение, обман, «дух во образе», и др.), уточняя, заостряя мысль автора о механизме заболевания мечтательством и исцелении от него.

Ключевые слова: Достоевский, призрачность, призрак, сон, видение, Мечтатель, Настенька, «Белые ночи».

Для цитирования: Шерварлы Н.Г. Мотив призрачности в романе Ф.М. Достоевского «Белые ночи» // Достоевский и мировая культура. 2019. № 1(5). С. 183-188.
DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-183-188

About the author: Nadezhda G. Shervarly, 8th year student, Kholm, Novgorod region.

Abstract: The article concerns the ambiguous motif of illusoriness and its significance in F.M. Dostoevsky's novel *White nights*. The motif pervades the whole novel, manifesting itself in different meanings of its paradigm (a reverie, a dream, a vision, a deception, a "spirit within", etc.), refining and concentrating the author's ideas about the sickly process of dreaming and its healing.

Keywords: Dostoevsky, ghostliness, ghost; dream, vision, Dreamer; Nastenka, *White nights*.

For citation: Shervarly N.G. Motive of Illusoriness in F.M. Dostoevsky's Novel *White Nights*. *Dostoevsky and World Culture*. 2019. № 1(5). Pp. 183-188.
DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-183-188

В «сентиментальном романе» Достоевского «Белые ночи» то и дело натыкаешься на слово «призрак».

Первый раз слово «призрак» вылетает из уст Мечтателя, когда тот начинает рассказывать о себе Настеньке. Он рассказывает про «целое царство мечтаний», и как потом в одну секунду всё может разрушиться: «Целое царство мечтаний рушилось вокруг него, рушилось без следа, без шума и треска, пронеслось, как сновидение, а он сам не помнит, что ему грезилось» [Достоевский 1972–1990: II, 115]. Но затем всё снова оживает, и Мечтатель даже не замечает, как оказывается в реальной жизни: «Но какое-то тёмное ощущение, от которого слегка заныла и волнуется грудь его, какое-то новое желание соблазнительно щекочет и раздражает его фантазию и незаметно сзывает целый рой новых призраков» [Там же]. Здесь «призрак» – как живой. Ведь слово «рой» обычно употребляют в значении скопления насекомых: рой пчёл, рой комаров, рой мух и, что интересно, рой бесов. Получается, что рой призраков здесь имеет какой-то негативный оттенок. Ведь слово «призрак» употребляется здесь с такими прилагательными, как «соблазнительный», «фантастический». Соблазн, искушение – такие понятия часто связаны со словом «бесы». У Достоевского слово «призрак» ещё связано с прилагательными «волшебный» и «сказочный». Значит, призраки – это нехорошо? Это какой-то другой мир, который завлекает в себя. У А.С. Пушкина, которого Достоевский очень любил, есть стихотворение «Бесы». Достоевский это стихотворение знал и даже взял его эпиграфом к одноимённому роману.

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне...

«Посмотрите на эти волшебные призраки, – говорит Мечтатель, – которые так очаровательно, так прихотливо, так безбрежно и широко слагаются перед ним в такой волшебной, одушевлённой картине...» [Достоевский 1972–1990: II, 115-116]. Здесь «призрак»

уже немного выявляется, показывается наружу, в реальный мир. Но он всё равно ещё остаётся в фантазии Мечтателя, который, сам того не замечая, слагает его в прекрасную, «одушевлённую картину».

В третий раз слово «призрак» как будто противопоставляется первому и второму: «И ведь так легко, так натурально создаётся этот сказочный, фантастический мир! Как будто и впрямь всё это не призрак!» [Достоевский 1972–1990: II, 116]. Ведь призрак – это какая-то часть фантазии, а наш друг так сильно замечтался, так воплотился в своих мечтах и уже не может поверить, что всё это придуманные призраки.

Далее у Достоевского «призрак» как призрак любви – это снова что-то прозрачное, ненастоящее: «Неужели он только и видел её в одних обольстительных призраках, и только лишь снилась ему эта страсть?» [Достоевский 1972–1990: II, 117]. Призрак любви ему снился. Он видит в призраке и во сне ту, которую никогда не видел и не знал.

«Призрак» появляется и в мире Настеньки. Мы читаем его в письме: «На коленях умоляю вас, простите меня! Я обманула и вас и себя! Это был сон, призрак...» [Достоевский 1972–1990: II, 140]. Что Настенька называла призраком? То, что решилась на чувство к Мечтателю? То, что решилась довериться ему? Минуту блаженства для Мечтателя? Или вообще всю историю с ним? Настенька говорила, что она тоже «мечтательница», но она мечтает по-другому. Она мечтает фантазируя: «Я сама мечтатель! Иной раз сидишь подле бабушки и чего-чего в голову не войдёт. Ну, вот и начнёшь мечтать, да так раздумаешься – ну, просто за китайского принца выхожу...» [Достоевский 1972–1990: II, 111]. Настенька говорит «раздумаешься». Значит, она мечтает и думает. А Мечтатель, создавая целые романы, совсем не думает. Он даже забывает, где идёт, зачем идёт. У него это идёт своим чередом. Затем Настенька говорит: «А ведь это в другой раз и хорошо – мечтать! Нет, впрочем, Бог знает! Особенно если есть и без этого о чём думать» [Достоевский 1972–1990: II, 111]. Значит, мечтать для Настеньки – это так, когда думать не о чём. А Мечтатель затянут этой паутиной мечтательства на всю жизнь

У В.И. Даля «призрак» – это «обманчивая видимость, образ, явление, представшее чувствам нашим, или чувству внутреннему; всё мнимое, мечта, бред, грёза; видение, привидение; невещественное явление, дух во образе. Во сне являются призраки, быть может, ви-

дения из духовного мира. Мечта, воображение, чего нет на деле, мечтательный, воображаемый, обманчивый, обольстительный, недоступный уму и чувствам, недосягаемый, непостижимый, неуловимый» [Даль 2008: 670].

Призрачность в сфере Настеньки имеет, возможно, какое-то другое значение. Возможно, это близко к тому, что В.И. Даль в своем «Словаре» определяет как «дух во образе». Возможно, этот «призрак» приносит то, чего нет на самом деле, но показывает иногда то, что должно бы быть. Ведь вечная любовь Настеньки и Мечтателя должна была быть, но она показалась им лишь в призраках, которые пролетели мимо.

Если присмотреться, мотив призрака находится в основном в сфере Мечтателя и показывает механизм зарождения мечтаний. Сначала призраки просто щекочут фантазию, а в конце уже слагаются в одушевлённую картину и вырываются наружу. И на этой основе рождается мечтание.

Получается, что сон, мечта, видение, о чём не раз пишет Мечтатель – это тоже в своём роде призрак?

Мечтатель говорит: «Я в каком-то испуге теперь. Точно сон, а я даже и во сне не гадал, что когда-нибудь буду говорить хоть с какой-нибудь женщиной» [Достоевский 1972–1990: II, 107]. Здесь он говорит о сне настоящем, реальном. Мечтателю не верится в реальность, ему кажется, что это сон, потому что до этого он всегда выдумывал такие романы. Он имеет в виду сновидение.

Далее у Достоевского: «Неужели он только и видел её в одних обольстительных призраках, и только лишь снилась ему эта страсть?» [Достоевский 1972–1990: II, 117]. Здесь слово «снилась» Мечтатель употребляет в значении «привиделась», «показалась». Здесь страсть смешалась с мечтами, и показывается Мечтателю в призраках, снится ему. И снится не в обыкновенных снах.

И третий «сон»: «Слышишь, видишь, как живут люди, – живут наяву, видишь, что жизнь для них не заказана, что их жизнь не разлетится, как сон, как видение...» [Достоевский 1972–1990: II, 118]. Здесь сон совсем в другом значении. Имеется в виду, что жизнь не распадётся на осколки твоей фантазии. Жизнь не может распасться, и поэтому она противопоставляется здесь сну, употреблённому в значении «видения».

О мечтаниях сказано: «А между тем чего-то другого просит и хочет душа! И напрасно мечтатель роется, как в золе, в своих старых

мечтаниях...» [Достоевский 1972–1990: II, 119]. Он сравнивает мечтания, которые могут возникнуть незаметно и неслышно, и золу. А зола – это отходы, которые мы выгребаем из печки и потом выбрасываем или оставляем для удобрения. Так же и мечтания: он выгребает их из глубины своего подсознания, но всё это напрасно, все они уже истлели, как дрова, и превратились в золу.

Призраки и мечтания в этом романе не всегда видны сразу. Иногда Достоевский просто намекает на них. Вот некоторые из них: «Я ходил много и долго, так что уже совсем успел, по своему обыкновению, забыть, где я, как вдруг очутился у заставы. Вмиг мне стало весело, я шагнул за шлагбаум...» [Достоевский 1972–1990: II, 104]. Получается, что даже на улице, где полно народа, Мечтатель не видит никого, потому что витает в своём мире. Он даже забывает, где он, куда идёт. И тут он оказывается у заставы и ему вмиг становится весело. Разве такое возможно? Скорей всего, его просто подхватывает рой новых призраков и влечёт за собой, заставляя покинуть реальную жизнь: «Все проезжие смотрели на меня так приветливо, что решительно чуть не кланялись; все были так рады чему-то, все до одного курили сигары» [Достоевский 1972–1990: II, 104-105]. Все ему улыбаются, хоть у него во всём Петербурге нет ни одного знакомого, все курят сигары, вокруг него расцветает природа, светит солнце. Получается, что шлагбаум, разделявший город и природу, является и границей между реальной жизнью и жизнью призрачной.

Встреча с Настенькой изменила призрачную жизнь Мечтателя. Он говорит: «Я в каком-то испуге теперь. Точно сон, а я даже и во сне не гадал, что когда-нибудь буду говорить хоть с какой-нибудь женщиной» [Достоевский 1972–1990: II, 107], – то есть, даже во сне он не мечтал поговорить с женщиной, он даже не гадал об этом, женщина для него была как далёкий туманный призрак. Но, несмотря на это, он часто влюблялся в идеал: «Ах, если б вы знали, сколько раз я был влюблён таким образом!.. <...> Да ни в кого, в идеал, в ту, которая приснится во сне. Я создаю в мечтах целые романы» [Достоевский 1972–1990: II, 107]. То есть он создаёт романы, влюбляется в идеал, но ни разу не мечтал, что поговорит с женщиной, может даже он боится думать об этом. Но вскоре он проходит мимо девушки, и вдруг слышит, что она плачет: «...и вдруг я остановился, как вкопанный. Мне послышалось глухое рыдание. Да! Я не обманулся: девушка плакала, и через минуту ещё и ещё всхлипывание»

[Достоевский 1972–1990: II, 105-106]. Можно сказать, что эти рыдания, эти всхлипывания в один миг вернули Мечтателя в реальную жизнь.

С этого момента Мечтатель всё меньше и меньше возвращается в свой фантазийный мир. Он всё время думает о Настеньке (хоть она и говорит, что тоже мечтательница, но мечтает она по-другому, не всю жизнь). Получается, что Настенька дала Мечтателю возможность побывать в реальном мире, дала возможность осознать, что значит – девушка рядом.

До встречи с Настенькой Мечтатель всю свою призрачную жизнь проводил в одних лишь мечтаниях, он почти не жил: «И опять спрашиваешь себя: что же ты сделал с своими годами? Куда ты схоронил своё лучшее время? Ты жил или нет?» [Достоевский 1972–1990: II, 119]. А Настенька, как луч солнца, пробившийся в угол, осветила уголок души Мечтателя, осветила его жизнь, дала ему пожить три белые ночи. Но всё же этот кусочек реальной жизни, переполненный чувствами, изменил Мечтателя на всю жизнь. Он оставил глубокий отпечаток в его душе. А минута блаженства останется в памяти навсегда.

Таким образом, возможно, Достоевский показывает читателям не только механизм заболевания мечтательством, но и то, как можно избавиться от него.

Список литературы

Даль 2008 – *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Москва: ЭКСМО, 2008. 938 с.

Достоевский 1972–1990 – *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1972.

References

Даль 2008 – Dal' V.I. *Tolkovyi slovar' zhivogo velikorusskogo iazyka* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language]. Moscow, Eksmo Publ., 2008. 938 p. (In Russ.)

Достоевский 1972–1990 – Dostoevsky F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: V 30 t.* [Complete Works: In 30 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972. (In Russ.)

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-189-217
УДК 82+821.112.2+821.411.21
ББК 83+83.3(4ГЕМ)+83.3(5)

Ирина Лагутина

«Западно-восточный диван» Гете: опыт интерпретации

Irina Lagutina

Goethe's *West-Oestlicher Divan*: An Attempt of Interpretation

Об авторе: Ирина Николаевна Лагутина, доктор филологических наук, профессор факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Москва.
E-mail: ilagutina@hse.ru, irina.lagoutina@gmail.com

Аннотация: В основе статьи – анализ комментариев «Западно-восточного дивана» для нового двуязычного издания, задачей которых являлось раскрытие внутренней целостности книги, выстроенной на границе восточной и западной культур, и ее метапоэтического сюжета. Сложность комментирования состояла в том, что единый сюжет «нанизан» на каркас из цитат и образов восточных поэтов – точных, минимально измененных, пересказанных, переложенных в стихи, часто данных без кавычек, как бы «растворенных» в собственном тексте Гете. Эти цитаты встраиваются в разные контексты и создают особую «ускользающую» форму книги, в которой смысл слова «мерцает» между отдельными стихами, пустотами, циклами, прорываясь в сферу прафеноменальной, символической реальности Гете – единой для поэтического слова-символа, природы, Востока и Запада.

Ключевые слова: Гете, «Западно-восточный диван», восточная поэзия, Хафиз, слово, символ.

Для цитирования: Лагутина И.Н. «Западно-восточный диван» Гете: опыт интерпретации // Достоевский и мировая культура. 2019. № 1(5). С. 189-217.
DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-189-217

About the author: Irina N. Lagutina, Doctor of Philology, Professor at the Faculty of Humanities at the National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia.

E-mail: ilagutina@hse.ru, irina.lagoutina@gmail.com

Abstract: This article is based on the analysis of the commentaries to Goethe's *West-Oestlicher Divan* for a new bilingual edition; the purpose of these commentaries was to explore the inner wholeness of a book created at the boundary of Eastern and Western cultures, and also its metapoetical plot. The problem of the commenting is that the whole plot is "beaded" on the frame of Eastern poets' quotes and images – precise, minimally changed, retold, versified, often given without quote marks, as if "dissolved" in Goethe's works. These quotes are fit into various contexts and create a special "evasive" book form, where the meaning of a word "blinks" from between separate words, voids, cycles, finding its way into Goethe's paraphenomenal symbolic reality that is one for the poetic word-symbol, nature, East and West.

Key words: Goethe, *West-Oestlicher Divan*, Oriental poetry, Hafiz, word, symbol.

For citation: Lagutina I.N. Goethe's *West-Oestlicher Divan*: An Attempt of Interpretation. *Dostoevsky and World Culture*. 2015. № 1(5). Pp. 189-217.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-189-217

В статье рассматривается опыт комментирования поэтической книги Гете «Западно-восточный диван» для нового двуязычного издания [Гете 2013], где представлен полный стихотворный цикл Гете в новом переводе на русский язык. Это третье *полное* издание в России стихотворений «Дивана»[1]. Стихотворения «Дивана» переводились на русский язык неоднократно, но полный перевод поэтической части книги появился впервые в 1932 г. в юбилейном издании Собрания сочинений Гете [Гете 1932]. Но поскольку он был напечатан как часть поэтического наследия Гете, его целостность растворялась и пряталась за другими текстами. Первое отдельное издание, включающее в себя прозаическую часть книги и дополненное комментариями и аналитической статьей А.В. Михайлова, появилось в 1988 г. [Гете 1988]. Издавая вновь – почти через тридцать лет – «Диван» отдельной книгой и печатая параллельно немецкие стихотворения и русские переводы, новое издание стремится сохранить особую форму этого поэтического цикла, ко-

[1] Здесь и далее в тексте название «Западно-восточный диван» дается в сокращенном виде: «Диван».

торая для самого Гете имела принципиальное значение: почти сразу (еще не были написаны многие стихотворения и структурно книга еще не сложилась) появилась «рама» – пролог («Хеджра») и заключение («Покойной ночи!»).

30 мая 1815 г. Гете составляет так называемый «Висбаденский перечень» стихотворений «Дивана», который донес до нас первоначальные названия текстов, не всегда совпадающие с окончательным опубликованным вариантом. Большой интерес для восприятия стихотворений как «книги» представляют «Титульный лист» (№1) и «Посвящение» (№2) – позже убранные Гете – где он указывает восточные источники, пробудившие его поэтическое воображение: «Собрание немецких стихотворений с постоянным соотнесением с Диваном персидского певца Магомеда Шемсэддина Хафиза». И затем: «Да будут почтены: глубокомысленное *Месневи* Мохаммеда Джелалэддина Руми, высоконравственная *Пенд-наме* Ферадэддина, героическая *Шах-наме* Фирдуси, благородное *Техфат-ахра* Джами, более отдаленно – древнейшие *Моаллакаты* пустынь и их правоверные предшественники, затем – достойный изумления *Коран* Рая, и – высоконравственные созвездия *Кабус* и *Огуз*» [Гете 1988: 715].

Можно себе представить, насколько серьезно относился Гете к изданию «Дивана», если прочитать его письмо Ф.В. Губицу от 10 декабря 1816 г., где он подробнейшим образом излагает свои идеи по поводу оформления книги. «Для этой цели в высшей степени желательны маленькие типографские клише. Западный обычай украшать стихотворения картинками – для дополнения и для наглядности их содержания – можно было бы приятно соединить с восточным обычаем, без наличия конкретных образов. Так, например, вместо звездочки произвела бы значительное и приятное впечатление виньетка – вроде прилагаемой...» [Гете 1988: 723]. Он делает наброски – то вся в кольцах рука богача, из нее в руку бедняка падает монетка, то тюрбан, то какое-то оружие, то хрустальные сосуда, розы, соловей, драгоценная цепочка, кольца, нити жемчуга, зеркала.

В августе 1819 г. на книжном рынке появляется первое издание «Дивана». К этому времени Гете отказался от своего первоначального плана по иллюстрированию текста, возможно потому, что это было связано со многими типографскими трудностями и могло задержать публикацию. Изданная книга выглядела совершенно по-другому. В ее оформлении принял участие веймарский худож-

ник Карл Вильгельм Либер (1791-1861). В качестве образца был взят титул «Сокровищниц Востока» Хаммера, который наряду с немецким названием имел на отдельном листе и пышный арабский титул.

А.В. Михайлов точно заметил, что «книжный объем» «Дивана» – это «зримая репрезентация» целого текста как «объема»: «целое Дивана существует как книга, но только как книга не на феноменологическом <...> уровне, а на уровне сущности <...>, этот текст – как снятая книга», «книжное тело» [Гете 1988: 648].

Комментируя тексты для нового русского издания, я пыталась сохранить и подчеркнуть эту целостность – почти телесность – книжного «объема», в который «вкладывается» поэтический текст, скрепляясь единым «сюжетом», по мере необходимости вводя диалог (а иногда и дискуссию) с предыдущими интерпретациями.

Для работы над «Диваном» Гете привлекал целый ряд источников, которые хорошо известны и изучены. Поскольку в эпоху Гете арабские или фарсиязычные (персидские) поэты не были в достаточном объеме переведены на немецкий язык, он пользовался также французскими, английскими, итальянскими и латинскими переводами. Сложность комментирования подобных мест заключается в том, что иногда он буквально, слово в слово, цитирует источник, иногда внося в цитату минимальное изменение, переворачивающее весь смысл стихотворения. При этом русский перевод – это новое опосредующее звено в понимании такого текста. Важную роль играют даже кавычки, которые могут сохраняться – как знак «чужого» текста, но могут и исчезать – в этом случае Гете воспринимает цитату как собственный «голос». А в отдельных случаях происходит наоборот – свой текст в кавычках и затем как ответная реплика – цитата без кавычек. Так, например, в стихотворениях «Зима» и «Тимур» он следует за своим источником, переводя одно предложение за другим, в других («Блаженное томление») появляются восточные мотивы и образы, в третьих – создается атмосфера и настроение восточной культуры (так построена вся «Книга Рая»).

Насколько сложно иногда бывает найти адекватный комментарий, помогающий русскоязычному читателю хотя бы «приоткрыть» ускользающий смысл стихотворения, показывает такой пример. В «Книге изречений» есть небольшое, состоящее из двух строк стихотворение, которое требует поиска не только источников, но и анализа исторического и политического контекстов.

Verschon uns, Gott, mit deinem Grimme! Zaunkönige gewinnen Stimme. [Goethe 1974: 60]	Защити нас, Господи, от гнева твоего! Голоса приобретают троглодиты. [Гете 2013: 166-167]

Троглодит – (у Гете Zaunkoenig) – крапивник, одна из самых маленьких европейских птиц (научное название вида *Troglodytes troglodytes*), поет почти круглый год, обладает громким и очень красивым голосом. Поэтому возможна такая интерпретация этого текста Гете: защити нас, Господи своим громовым голосом от тех ничтожных, кто пытается подражать твоему величию и петь также громко, как и ты.

Основу изречения составляет популярная басня Эзопа о том, как крапивник стал «царём птиц» (немецкое слово переводится буквально как *«царь оград»)*. Разные птицы поспорили, кто из них взлетит выше других. Выше всех взлетел орел, однако у него в перьях спрятался маленький крапивник, и когда орел уже был готов объявить себя царем, крапивник оторвался от него и взлетел на несколько дюймов выше. Древнеримский писатель Гай Светоний Транквилл в книге «Жизнь двенадцати цезарей» описывает, как крапивник стал одним из многих предзнаменований убийства Юлия Цезаря, когда влетел с веткой лавра и был в полете растерзан другими птицами.

Несомненно, Гете был знаком и с античной притчей, и с историей о Цезаре, но смысл этого «изречения» гораздо глубже. Немецкая исследовательница К. Моммзен обнаружила восточный источник – предисловие к «Бустану», где Саади пишет: «она сидела за столом, за которым вместе находились друг и враг» [Olearius 1696: 262]. В своих выписках из этой книги, где Гете делал наброски к «Дивану», он отметил: «За столом Господа сидят друзья и враги / Крапивники начинают петь». Моммзен соотносит этот текст с политическими событиями – Венским конгрессом, поскольку в своем сообщении для газеты «Венский конгресс», которое Гете, на основе полученной информации, составил весной 1815 г., он использует такую же параллель: мелкие правители (Mindermächtige) / могущественные владыки (Mächtige) [Mommsen 1962: 97]. Таким образом, этот афоризм может быть понят и как насмешка над происходящим в Вене: «собрание крапивников (царей оград), получивших право голоса, мечтает управлять Европой, ведь «орел» Наполеон уже закончил свой полет.

Уже в первом комментированном издании «Дивана», появившемся сразу после смерти поэта [Wurm 1834], были определены конкретные текстологические источники – цитаты из Хафиза, Саади, Олеариуса, Шардена, объясняющие гетевские восточные аллюзии. Сегодня в Германии существует целый ряд серьезных и авторитетных комментированных публикаций «Дивана», где дается разнообразная интерпретация стихотворений и анализ текстологических источников. Однако «опосредующие» сложности при этом не заканчиваются, а указание на источник цитаты требует осторожности, ведь не только Гете пользовался немецким переводом восточных источников, но и средневековая персидская литература, как любая литература риторической эпохи, сама состояла из множества топосов и цитат, переходивших из одного поэтического круга в другой.

Сложность русского комментария еще и в том, что мы вынуждены соотносить стихотворения также с русским переводом восточного источника, который не всегда даже «узнаваем» как претекст. В тех случаях, когда Гете переносит в свой текст точную цитату немецкого перевода восточного источника, мы приводим это место по-немецки. Это помогает понять механизм создания поэтического синтеза-диалога.

В качестве примера приведу стихотворение из «Книги изречений», где дается почти точная цитата из немецкого издания Олеария «Гулистана» Саади (книга 8, глава 1) [Olearius 1654], и где речь идет об осле, на котором Иисус въехал в Иерусалим (Мф 21: 1-11; Ин 12: 12-15).

Сохраняя текст Саади-Олеария, Гете лишь вводит условное наклонение, встраивая высказывание в мифологическое пространство, расположенное между реальностью и вымыслом (вместо «когда-нибудь» – «если бы»):

Wenn man auch nach Mecca <u>treibt</u>	Wenn man auch nach Mekka <u>triebe</u>
Christus Esel, <u>wird</u> er nicht	Christus’ Esel, <u>würd</u> er nicht
Dadurch besser abgericht,	Dadurch besser abgericht,
Sondern stets ein Esel <u>bleibt</u>.	Sondern stets ein Esel <u>bliebe.</u>
[Olearius 1654: 231]	[Goethe 1974: 64]

(Если б хоть до самой Мекки
Дотрусил осел Христов,

Он ослом – весь мир таков –
Всё ж остался бы навеки.)
Пер. В.В. Левика [Гете 1988: 64]

В русских переводах Саади религиозный оттенок и языковая неопределенность исчезают, и стихотворение Гете трудно даже соотнести с восточным источником, например:

Осел не будет ничему научен,
Хотя бы связкой книг он был навьючен...
Безмозглый скор – как может он узнать,
Что он везет – полено или тетрадь [Саади 1957: 262].

Такая изощренная игра с читателем, отражающая стратегию книги как «ускользающей» формы – требует готовности не только к научному анализу и лирическому сопереживанию, но и сотворчеству, создавая сильное поле напряженности и как бы подталкивая комментатора (как и читателя) к новым интерпретациям.

В этом смысле показательно стихотворение из «Книги Зулейки», которые Гете вначале поставил эпиграфом к первой публикации стихотворений «Дивана» в газете «Утренний листок для образованных сословий» в 1916 году.

	А здесь, напротив,
Hier nun dagegen	жемчужины поэзии,
Dichtrische Perlen,	которые мне на пустынный берег жизни
Die mir deiner Leidenschaft	выбросил
Gewaltige Brandung	морской прибой
Warf an des Lebens	твоей неукротимой страсти...
Verödeten Strand aus...	...Прими, надень на шею, грудь,
...Die Regentropfen Allahs,	Аллаха дождевые капли,
Gereift in bescheidener Muschel!	которые созрели
[Goethe 1974: 77-78]	в раковине скромной.
	[Гете 2013: 208-209]

На первый взгляд этот текст отсылает к многократно проанализированной и досконально изученной истории любви Гете и Марианны фон Виллемер – «Зулейки», героини и «соавтора» «Дивана». Одновременно поэт поднимает важнейшую для него тему о сущно-

сти творчества вообще – на границе между жизненными страстями и самоотречением. А может быть, это и метафора рождения поэзии – из «водной» глубины переживаний к совершенной форме художественного образа. Или жемчужина-капля – это Слово, такое, какое Гете нашел на Востоке, вынырнувшее из недр бытия как сияющий Смысл, освободившись от сковывающей его «скромной» словесной «ракушки».

И здесь комментатор сталкивается с еще одной трудностью – причем это касается любого художественного произведения «зрелого» Гете – его поэтика весьма специфична и не может быть понята без учета его философских, естественнонаучных и религиозных взглядов.

Выстраивая науку о строении живых организмов, Гете-натурфилософ много размышляет об особой органической «форме», созданной природой специально для живых существ: «Форма есть нечто подвижное, становящееся, исчезающее. Учение о формах есть учение об изменениях <…> ключ ко всем знакам природы», – пишет он во «Введении в морфологию». Гете постепенно подходит к идее абсолютного синтеза, лежащего в основе законов бытия – нераздельность мира и Бога, природы и духа, объекта и субъекта, множества и единства. Идеальный живой организм (прарастение, праживотное и т.д.), свет (сияющая цветовая целостность), дух (мыслимая «энергия») представляют собой живую форму, «живое целое» (das lebendige Ganze), считает Гете. «Форма» «Дивана», рассмотренная с точки зрения «органической эстетики», является таким же «живым целым», «организмом».

Его целостность созидается в бесконечной семантической глубине слов, в бесконечном взаимоотражении отдельных мотивов и образов, собирающих свою идеальную органическую «форму» в символ как особый тип реальности. Но тогда образ дождевой капли из выше процитированного стихотворения, – образ «текучей» и явленной лишь на одно неуловимое мгновение целостности, воплощающей тождество внутреннего смысла и внешней оболочки, бесконечного и конечного, становится символом книги. А поскольку речь идет о «Regentropfen Allahs» («дождевых каплях Аллаха») – то и символом единства природы и духа, реального и идеального уровней бытия, намекает на восточную основу подобной «живой» целостности.

Эти же строки отсылают сразу к нескольким другим стихотворениям «Дивана». Во-первых, к знаменитому стихотворению «Высокий образ» (Hochbild), где Гете в мифологической форме описывает природный феномен, которому он сам придавал статус прафеномена. Речь идет о радуге – проявлении в природе прафеноменального мира сущностей, «рождении» сияния на пересечении лучей солнца (=«форма» Света) и струй дождя (=«бесформенность» воды). Во-вторых – к афоризму персидского поэта-суфия XII в. Фарид-ад-Дин Аттара, который Гете знал в немецком переводе австрийского дипломата и ориенталиста Иозефа фон Хаммера и ввел его, причем включив в такой же смысловой контекст, в «Книгу изречений», указав кавычками на «чужой» восточный источник:

“Die Flut der Leidenschaft, sie stürmt vergebens Ans unbezwungne feste Land”. Sie wirft poetische Perlen an den Strand, Und das ist schon Gewinn des Lebens. [Goethe 1974: 65]	«Река страстей, она напрасно бьётся о неприступный берег, твёрдый и крутой». Большое счастье в жизни, если удаётся жемчужины поэзии ей выбросить с волной. [Гете 2013: 176-177]

В этом смысле поэзия возникает на границе между жизненными страстями и отречением, на пересечении «живой», растущей «формы» западного символа (сияющая жемчужина) и кажущейся «бесформенности» восточного слова (капля). Выражения «poetische Perlen», «dichterische Perlen», встроенные в контекст «Дивана», оказываются не стертыми метафорами поэзии, но ее символами. А восточная притча (стихотворение «Die Perle, die der Muschel entrann...») с ее мотивом просверливания и нанизывания жемчужин, несомненно, может быть понята и как метапоэтический символ – «нанизывание» отдельных поэтических книг для создания сияющей целостности «Дивана»:

Жемчужина, высокородный перл,
корила ювелира:
«Чтоб от твоих погибнуть сверл,
я красоту любила.
Теперь того не сохранить,
что вынесла из моря,
нанижешь с сёстрами на нить,
зачахну я от горя».

«Прости: живу, один лишь прок
и выгоду лелея.
Когда не буду я жесток,
не будет ожерелья».
[Гете 2013: 288-289]

Столь смелая, или «дерзкая», если воспользоваться словом самого автора, многоуровневая «игра» с жизнью и поэзией, с пространством и временем, с Западом и Востоком, является художественной стратегией «Дивана».

Уже современники понимали необычность замысла поэта, но при этом столь явный восточный акцент не всегда встречал сочувствие, чаще – насмешку. А.В. Шлегель язвительно назвал Гете «новым ревнителем Аллаха и пророка его», «принявшим ислам язычником» (эту же, ставшую расхожей, формулу, повторит и Генрих Гейне) [Krisenjahre 1969: 226]. В «Утреннем листке для образованных сословий» появилась анонимная рецензия, где «Диван» был назван «одной из самых диковинных книг, какие когда-либо сочинил Гете», «загадкой без ключа к ней...» [Goethe 1998: 382]. И даже в 1869 г. известный литературовед Г. Гримм высказал мнение, что Гете «насильно свел в единое целое» множество разнородных стихотворений: «Возьми несколько разных вещей, намажь их розовым маслом, и тебе покажется, что все они находятся между собой в родстве, хотя между ними нет ничего общего» [Burdach 1955: 74].

К. Бурдах, редактор и комментатор «Дивана» в 40-томном Юбилейном собрании сочинений Гете, считал, что поэзия Гете вызывала недоумение у современников, потому что в те годы у Гете рождался особый стиль, названный им «новый стиль Дивана» (der neue Divanstil). Он «образуется наощупь», пишет исследователь, как «продукт романтической эпохи» на пересечении песенной лирики и свободных ритмов, а «стилистическим острием» становится «прозаизация стиха» и ирония [Goethe 1902–1912: xxxii, xix].

Этот новый «стиль Дивана» формируется на границе двух культур. На начальном этапе своей работы, 16 мая 1815 года, Гете пишет издателю И.Ф. Котте, что он уже сочинил многое в духе Востока, пытаясь «непринужденным образом» (auf heitere Weise) соединить Запад и Восток, прошлое и настоящее – «*так, чтобы нравы и способы мышления перекрывали друг друга (*übereinandergreifen)» [Goethe 1998: 351]. Эта известная цитата (А.В. Михайлов переводит послед-

нее слово по-другому: «...проникали друг в друга», что, конечно же, имеет иной смысл [Гете 1988: 713]) часто приводится как доказательство созданного Гете «синтеза» Востока и Запада, как западный «смысл» в восточной «форме», а чаще служит одним из поводов подчеркнуть его идею рождающейся мировой литературы.

Не отрицая возможности подобных интерпретаций «Дивана», тем не менее, заметим, что Гете не просто образует «синтез», не просто приглашает Запад и Восток к «диалогу культур», он создает *новую символическую форму поэзии,* особую «живую» *«западно-восточную» целостность*. В процитированном выше письме к Котте он продолжает: «Каждый отдельный член [книги] проникнут смыслом целого, внутренне приближен к Востоку, указывая на нравы, обычаи и религию, и должен объясняться предыдущим стихотворением, воздействуя на фантазию и чувство. Я еще сам точно не знаю, насколько причудливым получится целое» [Goethe 1998: 351-352].

Первый цикл – «Книга певца» – вводит читателя в восточное поэтическое пространство, а первое стихотворение «Хеджра» начинает «ключевую» тему поэта-пророка и очерчивает границу новой реальности: слово «хеджра» обозначает переселение пророка Мухаммеда и его ближайших сподвижников из Мекки в Медину, а день переселения (16 июля 622 г.) считается первым днем мусульманского летоисчисления.

Гете определяет здесь цель своего «побега» (flüchte du...) на «патриархальный» Восток стремлением к глубинным истокам (In des Ursprungs Tiefe) бытия – в мир, где еще существует «высказанное» Слово (ein gesprochen Wort) – слово, которым «смертный вел беседу с Богом» и которое сохранило свой мифологический смысл («von Gott empfingen / Himmelslehr' in Erdesprach») [Goethe 1974: 9]. В письме к Сульпицу Буассере от 16 июля 1818 г. он подчеркивает, что именно Восток хранит «самые древние (uralte) чудесные *изречения* о человеческой судьбе...» [Goethe 1998: 365].

Такое виртуальное путешествие на Восток, к истокам культуры с необходимостью совпало с реальным путешествием поэта на Запад – к истокам собственной жизни. Здесь, во Франкфурте, в Висбадене, на Нижнем Рейне – в тех краях, где прошла его юность, он вновь ощутил себя молодым, полным свежих впечатлений, новые встречи и знакомства привели к душевному подъему, внезапно вспыхнувшее чувство к воспитаннице, а затем и супруге своего приятеля тайного советника фон Виллемера – к творческому взлету. Не

случайно, что именно ей он посылает первый экземпляр только что вышедшего из печати томика «Западно-восточного дивана».

Только в 1869 г. Г. Гримм открыл тщательно хранимую «соавторами» книги тайну, выяснив, кто скрывался под маской «возлюбленной» Хатема. Оказалось, что несколько стихотворений из «Книги Зулейки» сочинила Марианна фон Виллемер, и настолько тонко сумела передать поэтическую интонацию и эмоциональную волну Гете, что они не различимы как «чужой» голос. Впрочем, если рассматривать это обстоятельство с позиций не биографических, а литературных, становится ясно, что подобный поэтический прием вполне укладывался в художественную стратегию «Дивана», организованного как своеобразный «внутренний диалог» автора, в котором участвуют «голоса» и других «собеседников», и часто не как цитата, а как собственное, усвоенное и растворенное в собственной поэтической индивидуальности высказывание.

Когда реальные факты вторгается в литературное пространство – будь то биографические подробности или исторические события – нам это понятно, ведь художественное творчество в эпоху Гете все еще понимается как «мимесис», подражание природе. Когда поэтика раскладывается на множество риторических приемов или узнаваемых топосов, а быть может, и больших цитат – к этому мы привыкли, мы сами сегодня живем внутри огромного «интертекста». Но гетевский универсум обустроен иначе. Для Гете художественный вымысел и реальность, культура и природа (или, по его словам, «поэзия и правда») сопрягаются по-другому, совпадая в своих первоосновах. Мне уже приходилось писать о том, что Гете, создавший одну из первых поэтик художественного символа, видел основание для «истинного» искусства в том, что искусство и природа – явления одного порядка и представляют собой «живую» связь различных сфер бытия, его Смысл.

Художественный «организм» являет собой такую же «живую» символическую реальность – *«пространство» культуры и природы, «свернутое» в структуру текста*. Так обустроено художественное бытие романов Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера» и «Избирательное сродство». В «Диване» (а затем и в «Годах странствий Вильгельма Мейстера») Гете усложняет задачу, замыкая «пространства» природы, культуры, истории и отдельной человеческой жизни *в структуру мифа, «свертывая» его в «говорящее»* (как и Природа) *слово*, мерцающее разными гранями смысла, способное выявить те

самые общие истоки, единые и для природы, и для разных культур, и для бытия в целом.

Не случайно, роман о странствиях Вильгельма Мейстера, в который Гете вводит одиннадцать стихотворений «Дивана», расположив их между титульным листом и началом прозаического текста, отчетливо включается в библейский миф. Первая глава называется «Бегство в Египет»: в горах странствующий Вильгельм встречает «нового Иосифа», управляющего одним из разрушенных монастырей, и его «святое семейство» (heilige Familie). История о «новом» Иосифе, живущем внутри двойного духовно-реального кольца – монастырских стен и гор – как бы воспроизводит вечно возрождающийся «живой» миф об истоках христианской культуры, укорененной в природе.

Такое же «живое» пространство мифа создает Гете в «Диване». Первое стихотворение – «бегство» на Восток, а последние книги имеют в своей основе религиозную тематику: «Книга парса» посвящена «земной» религии огнепоклонников, «Книга Рая» изображает мир потусторонний, но с отчетливыми приметами мира земных наслаждений. Гете считал, что, только существуя внутри природы, «наслаждаясь» природой, мусульмане пришли к выводу о покорности высшей воле, а огнепоклонники-парсы – к утверждению деятельной нравственности. В статье «Более древние парсы», входящий в прозаическое приложение к этому циклу, встречается близкая его религиозному чувству идея: «религия столь чуткая, возведенная на идее всеприсутствия Бога в его творениях, принадлежащих к чувственному миру, не может не оказывать особого влияния на нравы людей» [Гете 1988: 153].

Восточные мотивы и образы, маски и сюжеты – весь этот набор литературных приемов можно творчески использовать как орнамент, украшение, или попытаться «вжиться» в суть восточного сознания и литературы, вдохнуть аромат ушедших эпох. Но Гете идет по другому пути. Он не скрывает от читателя, что автором «Дивана» является немецкий поэт. Его книга имеет два титульных листа. На одном – арабская вязь, украшенная восточным орнаментом и сохранившая рифмованные клаузулы – по образцу томика Хафиза, изданного Хаммером – «в духе классической восточной традиции, с использованием рифмованной, ритмизованной прозы»: «Ад-Диван аш-шарк*ий* / ли-л-му'аллиф ал-гарб*ий*» («Восточный диван / западного сочинителя») [Куделин 2011: 11]. На другом листе – не-

мецкий титул книги, имя автора и выходные данные (West-östlicher Divan von Goethe, Stuttgart, in der Cottaischen Buchhandlung, 1819).

Название вводит своеобразное «двоемирие» Запада-Востока, поддержанное двойными – немецко-арабскими – названиями отдельных книг. А.В. Михайлов называет «Диван» «пространством смыслового резонанса», которое «охватывает практически все гетевские темы и предметы», «системой смысловых зеркал» [Гете 1988: 606].

Приведем одно из писем Гете Х.Г. Шлоссеру от 23 января 1815 г.: «Собственно говоря, напрягая все свои силы и возможности, я бросился на Восток, в страну веры, откровений, обетов и мудрости. Я туда отправился в обществе персидских поэтов, подражая их шуткам и их серьезности. Шираз как поэтический центр, выбрал я для своего пребывания, оттуда я делаю вылазки во все стороны. Я хочу остаться внутри границ владений Тимура, но мне ничего не мешает также посетить любимую с юности Палестину» [Goethe 1998: 348-349]. В одной из статей к «Дивану» он фантазирует, что «берет на себя роль купца», который привозит чужеземные диковинки, «раскладывает свои товары покрасивее и всячески старается выставить их в приятном свете», в другой – замечает, «более всего хотел бы сочинитель вышеприведенных стихотворений, чтобы на него смотрели как на путешественника» [Гете 1988: 140]. В «Утреннем листке для образованных сословий», где напечатано «уведомление» о скором выходе в свет «Дивана», он подчеркивает, что «уже прибыл на Восток; радуется нравам, обычаям, обстоятельствам, религиозным взглядам и мнениям, не отклоняя даже подозрений, что он сам мусульманин» [Goethe 2008: II, 268-270].

Гете выбирает для своего «пребывания» не случайный восточный город, а Шираз – родину персидских поэтов Хафиза и Саади, то есть к истокам слова-мифа он движется через слово поэтическое – восточно-поэтическое.

Когда Гете впервые открыл «Диван» Хафиза, а затем стал читать и других персидских поэтов, он вдруг обнаружил, что Восток – это не только мир Ветхого Завета, хорошо ему знакомый с детства, что Восток подарил культуре не только законы высшей нравственности и религии, «укорененной в Природе».

Как только завершилась бурная эпоха наполеоновских войн, на книжный рынок хлынул поток переводов и научных трудов по восточной литературе. Невероятной популярностью среди читателей

пользовалась «Восточная библиотека» в 6-ти томах, выпущенная еще до Французской революции Д'Эрбело (1781-1783) и две огромные книжные серии, где печатались переводы восточных поэтов на разные европейские языки – «Сокровищницы Востока» в 6-ти томах (1809-1819), изданные Йозефом фон Хаммером, и «Достопамятности Азии» в 2-х томах (1811-1815), собранные Генрихом Фридрихом фон Дицем. Оба востоковеда были хорошо знакомы Гете и помогали ему в его работе над «Диваном», см. [Моммзен 1962].

В переводе с персидского языка слово «диван» означает «запись, книга», и в классических литературах Востока – это сборник стихов одного поэта, расположенных строго по жанрам и в алфавитном порядке рифм – по последним буквам рифмованных слов. И хотя Гете, безусловно, дал название своему произведению по аналогии с «Диваном» Хафиза, он не пытается соблюдать композицию восточной поэтической книги, как не сохраняет и восточные жанры, лишь отдельные стихотворения приближаются к форме газели. Уже первыми комментаторами «Дивана» подмечено, что Гете учитывает и другое значение слова. Диван – собрание, совет – совещательный орган на Востоке, состоящий из высших сановников. В письмах к своему издателю Котте он неоднократно пишет о «собрании» дивана, а в одной из предварительных публикаций подчеркивает этот оттенок слова в названии поэтического цикла: «Западно-восточный диван. *Созван* Гете. В 1814 и 1815 годах». Автор явно воспринимает свое творение не только как книжную «форму, но и как собрание, общение индивидуумов – поэтов. И уже открывающее вторую книгу «Дивана» (Книга Хафиза) стихотворение «Прозвище» (Beiname) построено как прямой поэтический диалог между западным «поэтом» и «Хафизом».

Поскольку в нем намечается центральная идея всей книги, остановлюсь на нем подробнее. Как пишет Гете, персидский поэт Мохаммед Шамсетдин получил прозвище Хафиз за то, что знал наизусть Коран (слово «хафиз» в арабском языке означает «хранитель» – человек, в сердце своем хранящий заветы Корана), т.е. восточный поэт был хранителем устного слова-мифа. Тем самым – утверждает «поэт»-немец – Хафиз «совершенно подобен» ему самому («und so gleich ich dir vollkommen»), воспринявшему из «священных книг» «дивный Образ» («unsrer heil'gen Bücher / Herrlich Bild an mich genommen») [Goethe 1974: 23-24]. Парадоксальная мысль, многократно в разных вариациях расцвеченная в «Диване». Единый «*образ*»

Веры (*Bild* des Glaubens), лежащий в основе любого творения, на Востоке проявляется как слово, на Западе как изображение (в этом тексте: плат Вероники, отразивший Лик Спасителя). Раздвоение Восток-Запад оказывается мнимым, оно исчезает в контексте единого живого «образа».

Вторая книга – «Книга Хафиза» – начинается с четверостишия-эпиграфа:

Sei das Wort die Braut genannt,	Если слово за невесту,
Bräutigam der *Geist*;	дух назначен женихом,
Diese Hochzeit hat gekannt,	эта свадьба всем известна,
Wer Hafisen preist.	кто с Хафизом сам знаком.
[Goethe 1974: 23]	[Гете 2013: 59]

Эти строки – аллюзия на стихотворение персидского поэта, которое Хаммер – переводчик и издатель немецкоязычного «Дивана» Хафиза – поставил эпиграфом к первому тому немецкого двухтомника:

Keiner hat noch *Gedanken*	[Никому, кроме Хафиза,
Wie Hafis entschleiert,	еще не удавалось обнажить мысль,
Seit die Locken der *Wortbraut*	С тех пор, как были завиты
Sind gekräuselt worden.	локоны невесты-Слова[2].]
[Der Diwan 1812-1813]	

Гете подхватывает образ Хафиза-Хаммера: «Wortbraut» (слово-невеста), снимающее «одеяние» тайны с мысли, «обнажающее» ее, но заменяет слово «Gedanke» (мысль) на «Geist» (дух). В одной из статей, посвященных Дивану («Самое общее»), Гете подчеркивает «главную черту восточной поэзии» – преобладание «верховного руководящего начала, которое мы, немцы называем “духом”». «Что это такое?» – спрашивает поэт и отвечает: стремление «проникнуть в самую суть мира» (Übersicht des Weltwesens) [Goethe 1998: 170]. Видимо, не случайно Гете первоначально поставил стихотворение эпиграфом ко всему «Дивану».

2 Перевод мой.

Смысловым центром «Книги Хафиза» можно назвать стихотворение «Безграничный» (Unbegrenzt), которому первоначально Гете дал другое название: «Поэтическая манера Хафиза». Две первые и две последние строки отражают излюбленную мысль Гете о вечно живом мифе, как бы замыкая смысловой круг: начало и есть конец, старое отсылает к новому, круговорот времен разрушает границу Времени, превращая его в особое мифологическое пространство, в прафеномен культуры как таковой. «Живое целое», чтобы стать «явленным», должно раздвоиться – «полярность» Гете называет «маховым колесом природы» [Goethe 2008: XIII, 48-49]: живое пространство мифа создает полярные «феномены» – восточную и западную культуры, поэзию Хафиза и поэзию его западного «близнеца». Их поэтическое «состязание» – это «общение» двух противоположных («полярных») и одновременно равных собеседников-близнецов, ведь поэт обращается к Хафизу на «ты».

Und mag die ganze Welt versinken,
Hafis mit dir, mit dir allein
Will ich wetteifern! Lust und Pein
Sei uns, den **Zwillingen**, gemein!
[Goethe 1974: 26]

<…>
Хафиз, с тобой, хочу с одним тобой
я состязаться! Словно близнецам
делить и радости, и горе нам!
[Гете 2013: 70-71]

Интуиция Гете об относительности противопоставления текучего/ твердого, которое снимается в прафеноменальной символической реальности, об «ускользающем» поэтическом слове, не имеющим географических координат, образует ядро всей образной системы «Дивана». «Поэтический источник» напрямую связан с «водной» символикой: «…бесконечное число раз из тебя вытекает волна за волной» («…ungezählt entfließt dir Well` auf Welle») – описывает Гете в стихотворении «Безграничный» поэтическую манеру Хафиза.

В другом стихотворении, «Песнь и изваяние», символом вечно текучей, «ускользающей» формы становятся «воды Евфрата» [Гете 2013: 47]. Здесь же возникает образ скульптурного изваяния из глины, который, казалось бы, легко интерпретировать как «пластичную» форму западного искусства. Но вдруг – стихотворение завершается совершенно неожиданным выводом: «**Так вода в руках**

поэта / обретает формы». Причем в немецком языке мы имеем дело с совершенно непередаваемой игрой слов (wasser wird *sich ballen*): примерно так, как снег слипается в ком...

Далее мотив восточного «текущего», «струящегося» слова, то исчезая, то являясь в намеках и аллюзиях, вдруг выходит на авансцену в «Книге Зулейки» в диалоге «девушки» и Хатема: «Плыл мой челн – и в глубь Евфрата» («Als ich auf dem Euphrat schiffte») – «Так и быть, я истолкую» («Dies zu deuten, bin erbötig!») [Гете 2013: 192-193], уже как элемент любовной «игры», которая словно мостик «перебрасывает» семантику символа от Евфрата на Запад, к венецианскому празднику «Обручения дожа с Адриатическим морем».

Церемония обручения заключалось в том, что во время праздника Вознесения Господня вновь избранный дож, стоя на украшенной галере, бросал в воду лагуны перстень с драгоценным камнем, повторяя: «Обручаюсь с тобой, море». И уже много далее, в «Книге изречений», в странном на первый взгляд стихотворении о «раздавленном твороге», противопоставление жидкой бесформенности / ограниченности как контраста восточного / западного слова парадоксальным образом исчезнет, ведь они имеет одну и ту же «прафеноменальную» основу: из «жидкой **глины**» (Quark) возводится «**глино**битная постройка» (Pisé), из житейской «чепухи» и повседневного хаоса рождаются стихи, их разрозненных элементов – форма. Слово «Quark» в языке эпохи Гете означало, не только «творог», но и «жижа, грязь, жидкая глина», а также «ерунда, чепуха».

Отжат творог
не твёрд, широк,

но в форму положи, под пресс,
он форму обретёт и вес.
Таких камней узнай причины
назвать их европейской глиной.
[Гете 2013: 177]

Немецкие комментаторы считают, что стихотворение восходит к татарско-тюркской «Книге Огуза», где Гете прочитал пословицу «Wenn der Dreck getreten wird, verbreitet er sich» (Если появится грязь, она распространится) [Denkwürdigkeiten... 1811: 196].

Многократно прокомментированное, но так и остающееся загадочным, стихотворение «Открытая тайна» вводит тему восточной мистики, скрытой внутри поэзии Хафиза. Сама эта формула неоднократно появляется как в поэзии, так и в натурфилософии Гете, характеризуя его подход к бытию как к символической реальности, которую нельзя расшифровать как загадку или аллегорический образ, посредством логических операций, она всегда сохраняет свою «тайну» – непостижимую сокровенную сущность – даже приоткрываясь во вполне конкретной и понятной чувственно-воспринимаемой форме. Когда Гете в упомянутом выше стихотворении «Песнь и изваяние» как бы противопоставляет слово и пластику – как восточное и западное – на самом деле он ощущает *«пластичность» слова* – слова, которое в «мерцании» всех своих смыслов является таким же «живым целом» как и скульптурное изваяние древних греков. Поэтому «мистицизм» Хафиза – это его таинственная поэзия, способная с точки зрения Гете, выразить во взаимных «отражениях», неуловимых намеках и аллюзиях многозначность, «бездонность» иного бытия, являя это бытие «здесь» и «сейчас».

Точкой преткновения для интерпретаторов «Открытой тайны» [Гете 2013: 74-75] является строка «мистически чистый весь» (du aber bist mystisch rein), которая зачастую понимается в прямо противоположном смысле. Одни исследователи считают: «ты – чисто (исключительно, только) мистический поэт» [Goethe 1994: 994-1015], другие – «ты мистическим образом чист» [Goethe-Handbuch 1996: 384]. У Э. Трунца можно встретить интересное наблюдение: учитывая историю употребления слова «чист» (rein) у Гете, оно имеет значение «открыт для Света» («offen für das Licht»), что связывает естественнонаучное и мистическое понимание света в натурфилософии Гете [Goethe 1998: 238]. Если же обратиться к началу стихотворения и встроить эту строку в контекст наших рассуждений о «восточной» изнанке слова как такового – как бесконечной парадигме значений, являющих в своей целостности «текучую», «живую» суть – можно предложить еще одну интерпретацию: знатоки слова, филологи (Wörtergelehrte) не понимают «мистики» Хафиза, поскольку ее нельзя понять и оформить в слова, но только постичь ее «чистый» смысл.

На первый взгляд незатейливо-простодушное стихотворение «Намек» (Wink), проясняя и одновременно зашифровывая смысл

предыдущего, включает новые ассоциации, новые аллюзии – «слово как веер» (Das Wort ist ein Fächer).

...Слово – словно веер. Меж пластин
прекрасных пара глаз сверкает,
а веер лишь лицо скрывает
и служит украшеньем и, маня,
не может спрятать деву от меня,
поскольку лучшее в ней – пара глаз
за флёром пристально глядит на вас.
[Гете 2013: 76-77]

Как возникает «мистический язык»? Как поэтическое слово выражает «открытую тайну» бытия? Прекрасные глаза, которые сверкают между пластинами веера – символ слова, раскрывающего нам свой сокровенный смысл. Слово – словно веер, то закрывающий, то раскрывающий свои «пластины»; словно «мерцание» смысла, сверкание Света. Кроме того, автор приоткрывает возможность «полярной» интерпретации – стихотворение рассказывает и о сути «восточного» слова-намека, и о сути его собственного «учения о цвете», ведь согласно оптической теории Гете, свет является свойством «живого» глаза. Выражение «глаз [красавицы] сверкает мне прямо в глаз» (das Auge mir ins Auge blitzt), можно интерпретировать и в терминах «учения о цвете»: Божественный Свет (Образ, Смысл), минуя внешний мир, который замутняет его первозданность, доходит до поэта. Смысл слов рождается в безмолвном диалоге – «глаза в глаза», сквозь флер «веера» намеков. «Открытие» Гете-натурфилософа состояло в том, что он нашел и исследовал ту точку, где соединяется внутренний и внешний свет, внутреннее и внешнее «созерцание». В отличие от современной ему мистико-романтической традиции, связывающих подобный «орган» внутреннего созерцания с сердцем и душой, для Гете – это глаз, а свет – «сущность», «смысл» глаза (Sinn des Auges): «Глаз – это последний, высший результат Света и органического тела... Целостность внутреннего и внешнего приходит к своему завершению благодаря глазу» [Goethe 1887–1914: 5, 130], «глаз образуется при помощи света и для света, чтобы свет внутренний шел навстречу свету внешнему» [Goethe 1887–1914: 21, 26].

И, наконец, завершающее стихотворение книги – «Хафизу» (An Hafis) [Гете 2013: 78-79] – возвращает нас к первому диалогу поэта и Хафиза, представляя творческий мир лирического героя («Гете») как alter ego восточного поэта («Хафиза»). Восточные топосы (возлюбленная сравнивается с «ходячим кипарисом», «восточно-вкрадчив» строй ее речи, поэт учит шахов и визирей) «намекают» на биографические детали «западного» автора. «Каштановые локоны» комментаторы связывают с Марианной фон Виллемер, «соавтором» «Дивана». «Философа», который «раскрыл смысл» бытия – с Гегелем. Если этот уровень смысла действительно учитывался Гете, то в макро-диалог «Дивана» вводится еще один важный уровень – современная историческая эпоха и жизнь отдельного человека.

Теперь попробуем понять, как создается «новый стиль Дивана», как Гете встраивает восточное слово в собственный поэтический язык «западного сочинителя». Уже в первой «Книге певца», рассматривая «обереги», «залоги благодати» человека (Segenspfänder), он выделяет для себя два – восточный талисман, где надпись выполнена на камне, и западный «перстень с печаткой» (Siegelring), подчеркивая, что именно слово, врезанное в твердь, *высеченное в камне* (das eingegrabne Wort), хранит в себе подлинную благодать, высшую истину. Поэтому главные метапоэтические мотивы он афористически выражает в пяти «талисманах», и затем «растворяет» их во всем художественном пространстве «Дивана». Так, «живое» слово-миф укореняется в природе (второй талисман); внутренняя диалогичность, «текучесть», неуловимость «живого» слова-общения «выявляет» вдох-выдох природы (пятый талисман).

Er, der einzige Gerechte, Will für jedermann das Rechte. Sei von seinen hundert Namen Dieser hochgelobet! Amen. [Goethe 1974: 12]	Справедлив ко всем лишь Он и для каждого закон. Среди ста имён да славен этим именем будь. Amen. [Гете 2013: 28-29]

Процитированный нами второй талисман, посвященный именам Бога, в знаменитом стихотворении «И в тысяче не сможешь форм укрыться...» («In tausend Formen magst du dich verstecken»), завершающем «Книгу Зулейки», вдруг явится как идея обустроенного Божьего мира, разрастается до закона Любви и затем – всеобщего

закона «одухотворенной» Природы. «Высказанное» имя Бога как «знак природы» – это и есть «слово, врезанное в твердь», ставшее «органической формой».

Источником обоих текстов Гете стала статья «О талисманах мусульман», которую Гете прочитал в томике стихов Хафиза, где востоковед Хаммер описывает исламский «розарий» (четки), состоящий из «ста кораллов». Это число означает, – замечает Хаммер, – что 99 атрибутов Бога (der Allmilde, der Allerbarmende, der Allherrscher, der Allheilige и т.д.) объединятся в его арабском имени Аллах (Allah)» [Fundgruben 1809–1819: 4, 155-164].

Космический символизм стихотворения «И в тысяче не сможешь форм укрыться...», которое принято рассматривать метафорически – как «перенос» «структурных» элементов мусульманского розария на возлюбленную, становится понятным только «в связке» со статьей Хаммера и «талисманом» из «Книги певца». Весь текст, описывающий природу, пронизан, словно скреплен единой нитью, повторяющимся через строку одним элементом, включенным в разные «атрибуты» возлюбленной, как бы «собранные» в конце концов в одно, главное имя: Allerliebste, Allgegenwärtge, Allschöngewachsne, Allschmeichelhafte, Allspielende, Allmannigfaltge, Allbuntbesternte, Allumklammernde, Allerheiternde, Allherzerweiternde, Allbelehrende, Allah (вселюбимая, вездесущая, вседивновзросшая, вселасковая, всерезвая, всеразноликая, всепестрозвездная, всесвязующая, всеобрая, всесердцеширящая, всеучительная[3], Аллах). К сожалению, в русском переводе исчезает внутренний ритм звучащего (устного) слова, безусловно выявляющий, с точки зрения Гете, смысловое символическое единство.

Заметим, что Гете заимствует у Хаммера лишь одну характеристику – Allgegenwärtge (вездесущая) – таково было первоначальное название этого стихотворения – все остальные определения – его собственные производные, которые играют обертонами, как бы зеркально отражаясь в двенадцати -all- (-все-), выстраивая – через аллюзию на Allah – грандиозную мистерию космической любви, творящей мир. И, видимо, не случайно появление числа двенадцать, отражающем во многих мифопоэтических системах и религиях космический порядок как духовно-реальную целостность, «встречу» Бога с земным миром. «Книга Зулейки» словно помещается в осо-

[3] Перевод С.В.Шервинского [Гете 1988: 96-97].

бую словесную форму: идея «вездесущности» приоткрывается через -all- в первом стихотворении «Приглашение» [Гете 2013: 188-189], завершаясь в последнем двустишии книги строками о «ста именах Аллаха».

Мотив «колеблющейся» вселенной, раздвоения и целостности, намеченный в упомянутом выше пятом «талисмане», проходит через всю «Книгу Зулейки»: любовь как отречение и форма целостности бытия. «Зеркало», в котором отражаются возлюбленные, – это не магическое зеркало завоевателя Александра Македонского («Laß den Weltenspiegel Alexandern...»), а текст книги – *восточное слово,* способное выразить суть, намекая, играя оттенками значений, ускользая от точного обозначения, но, проникая в самую глубину души, где «вечность шевелится», как однажды выразился Гете. Зеркалом-словом становится «Диван» Хафиза. Поэтому в этой книге особенно много его мотивов и образов – любовное томление, разлука и свидание, восточный ветер, приносящий возлюбленной любовный привет, «стрелы» ресниц и «змеи» локонов, символика игры в мяч и метафорика кипариса или розы, ночные слезы, посланник любви удод Худ-худ и многое другое – «шифр», который дает возможность выказать не выразимое словами чувство и приглашает к ответной «тайной» реплике. Подобная плотность восточных аллюзий не просто создает экзотический фон любовных переживаний. Это – сотворчество, диалог, воплощающий западно-восточный синтез «в действии». Диалог возникает, минуя слова, рождаясь как «перекличка» чувств, зеркально отражаясь в ритме и в перекрестных рифмах, переходящих из стихотворения в стихотворение, как, например, в диалоге Хатема – Зулейки: Diebe / Liebe – Liebe / Diebe.

Hatem
Nicht Gelegenheit macht Diebe
Sie ist selbst der größte Dieb;
Denn sie stahl den Rest der Liebe,
Die mir noch im Herzen blieb.

Suleika
Hochbeglückt in deiner Liebe
Schelt ich nicht Gelegenheit,
Ward sie auch an dir zum Diebe.
Wie mich solch ein Raub erfreut!
[Goethe 1974: 2, 69-70]

В стихотворении «Отзвук» (Nachklang) общение словами заменяется на «эхо» чувств, интонаций, рождающий смысл-свет, минуя однозначные формы-скорлупки слов. Чарующее воздействие

последней строфы возникает благодаря соединению восточного образа («луноликая») и западного образа из немецкой народной песни – du allerliebstes. При этом образ «луны» – светила, отражающего свет солнца, одновременно отсылает к контексту предыдущего стихотворения, где речь шла о радужном свете – и вот оно, слияние, в зыбком лунном свете, или в переливчатой радуге. В каждой строфе повторяется слово «ночь» (Nacht) , но в двух заключительных строках – скопление метафор, каждая из которых являет «свет» – в ночи (фосфор, свеча) и в сиянии дня (солнце). При этом начало стихотворения вводит метафору поэта-солнца, поэтического слова-Света. Солнечный свет для Гете всегда связан с проявлением Божественного, поэзия являет такой же свет. Последнее слово стихотворения – «Свет» (Licht):

...	...
Laß mich nicht so der Nacht,	От своего меня
dem Schmerze,	не отвергай плеча,
Du Allerliebstes, du mein *Mondgesicht*!	не отдавай в ночи её терзанью;
O du mein Phosphor, meine Kerze,	ты, луноликая, мой фосфор и свеча!
Du meine Sonne, du mein *Licht*!	Наилюбимейшее на земле созданье!
[Goethe 1974:90]	[Гете 2013: 237]

В «Книге недовольства» Гете переключает свое внимание от философских и эстетических проблем к житейским мелочам, к литературно-бытовым дрязгам и политическим спорам, и тем самым как бы детализирует важнейшую для него проблему признания современниками его поэзии и собственной значимости в культуре. Повседневная жизнь, рассмотренная как судьба, внутренне обосновывает творческое предназначение Гете, его идею «жизни-действия».

Современники упрекали Гете в заносчивости и угодничестве, безбожии и «олимпийстве», филистерстве и безнравственности, космополитизме и научном дилетантизме, в сочинении аморальных элегий и плохих гекзаметров... И поэт в «Книге недовольства» (Buch des Unmuts) не столько нападает на своих противников, сколько защищает свою поэтическую индивидуальность – от бессмысленности и пустоты современной поэзии, от циничности и моральной «гибкости» современных поэтов. В стихотворении «Терпко, но дельно»

(«Derb und tüchtig») из «Книги певца» Гете подчеркнул: «Быть поэтом – это вызов» («Dichten ist ein *Übermut*») [Goethe 1974: 90].

Перекличка слов-мотивов (Übermut/Unmut), разделенная несколькими книгами, поддерживается на эмоциональном уровне непередаваемой игрой слов: Übermut (задор, озорство, но и высокомерие, заносчивость) и Unmut (неудовольствие, негодование, но и жалоба, вопль отчаяния и печали).

Стихотворение, открывающее «Книгу недовольства», «Где ты набрал все это?» («Wo hast du das genommen?») [Гете 2013: 138] – своеобразная поэтическая декларация Гете. Оно посвящено источникам поэтического слова – житейским обыденным делам. Как пастух легко управляется с отарой овец, как погонщики верблюдов умеют в пустыне найти верный путь, так и поэт живет обычной жизнью, занимаясь будничными повседневными делами. Будни поэта рождают полет к вечности, к океану звезд. И настоящий поэт не может здесь заблудиться, как не заблудились в «океане» холмов «западные» пастухи и в «океане» пустыни «восточные» погонщики верблюдов. Однако цель поэта оказывается миражом, ведь поэзия – воображаемый мир посреди житейских мелочей.

Весьма интересны в связи с внутренним сюжетом «Дивана» два следующих друг за другом стихотворения: «Если ты основываешься на добре...» («Wenn du auf dem Guten ruhst») и «Разве именем хранимо...» («Als wenn das auf Namen ruhte») [Goethe 1974: 51-52]. Их первые и последние строки – удвоение одной и той же мысли, стилистически поддержанной близкими оборотами. А словечко «*gut*», трижды повторяясь в первой строфе первого текста в своем многообразии значений (*добро как нравственная ценность и добро как материальное имущество*), повторяется в первой же строфе второго текста, но уже восходя к религиозно-философскому неоплатоническому смыслу – высшее *Благо*. Гете рассуждает о том, что «прекрасное» создается в глубине души (в молчании) и проявляется в «имени»-слове, приобретая «форму», образец которой – в Благости Бога. В конце стихотворения, как бы возвращая читателя в пространство «Книги недовольства», появляется новый герой – Landsmann («брат наш немец», земляк, деревенский грубоватый помещик), «песенка» которого не просто поется, но «piepet» (пищит и чирикает). Какое уж тут философское глубокомысленное молчание?! И вся интонация последней строфы сразу встраивается в культурно-исторический современный контекст ненависти на-

ционалистов к Наполеону с их «песнями борьбы», отзеркаливаясь через несколько стихотворений в строчках «Und wer franzet oder britet» («Кто французит, кто британит...») [Гете 2013: 153]. Для Гете националистические тенденции связаны не только с узостью культурно-политических взглядов, приводящих к вражде государств и наций, но и с опасностью для нравственной природы человека, с эгоизмом, с разрушением культурно-эстетических идеалов, с расцветом узко-ортодоксальной религиозности и «темной» романтической «мистики» и поэзии. Уже сам замысел «Дивана» с его мощным западно-восточным импульсом, рожденный в годы наполеоновских войн, когда страх перед французским порабощением вызывал неминуемый расцвет консервативно-националистического патриотизма и «почвы», – свидетельство того, что Гете пытался внутренне отгородиться от подобного национального эгоцентризма. Оба текста завершаются одной и той же мыслью (also war es und wird bleiben... // Mag von Tag zu Tage leben...) – настроением горечи от понимания неизменности такого хода вещей.

Два последних стихотворения «Книги недовольства» точно указывают на восточный источник: «Пророк говорит...» и «Тимур говорит...» [Гете 2013: 157] , при этом сводя вместе два полюса – уровень абсолютного добра и абсолютного зла. Источник первого – почти буквальный «перевод» в стихи прозаической цитаты из биографии Мухаммеда, изданной на немецком языке в 1810 г. В этой книге приводится отрывок из 22 суры (аят 5) Корана: «Если кого злит, что Бог хранит Мохаммеда и помогает ему, пусть тот пойдет и прикрепит веревку к перекладине в своем доме и повесится, – он почувствует, что гнев его стихает»[4]. Введенный ранее в стихотворении «Хеджра» мотив поэта-мудреца и поэта-пророка в контексте «Книги недовольства» переосмыслен в саркастическом тоне: поэт дает «мудрый» совет своим критикам. Стихотворение «Тимур говорит» внутренне отсылает к «Книге Тимура», где Тимур станет воплощением alter ego Наполеона. Любопытно, что эта фигура появляется в книге, где осуждается современный национализм, и, несомненно, в многозначности целого букета аллюзий, которые она вызывает, проясняет «мудрую» позицию немецкого европейца Гете. Это не только завоеватель Тимур, но и завоеватель Наполеон, и сам лири-

[4] См. книгу К.Э. Эльснера «Магомед. Изложение влияния его вероучения на народы средневековья» (1810). 22 сура Корана цит. в пер. А.В.Михайлова.

ческий герой – alter ego автора, и восточный человек, живущий по заветам Корана

Как я пыталась показать, комментирование «Дивана» для нового издания имело своей целью обнаружить будто ускользающий от точного определения сюжет, повествующий о том, как на границе восточной и западной культур рождается единое мифопоэтическое слово. Он как бы нанизан на каркас из цитат и образов восточных поэтов, которых в книге нескончаемое множество – немецких, французских, английских, итальянских и латинских источников – точных, минимально измененных, пересказанных, переложенных в стихи, часто данных без кавычек, как бы «растворенных» в собственном тексте «западного сочинителя», но при большом желании читателя всегда узнаваемых, поскольку большинство восточных ссылок Гете сегодня хорошо изучены. Сюжет исчезает и является в «форме» цитат, которые приоткрывают разные оттенки мысли или образа, встраиваясь в разные контексты, превращаются в еле различимый мотив, чтобы вдруг – может быть, через несколько книг – явиться и разрешиться мощным аккордом целого стихотворения. Неуловимый смысл *слова* «мерцает» между отдельными стихами, пустотами, книгами, открывая и закрывая свои пластины-значения, словно веер, как в стихотворении «Намек». Смысловая неуловимость, невысказанность создает сильное поле напряженности, как бы подталкивая комментатора к новым интерпретациям, к поиску конечного, последнего слова, прорывается в сферу прафеноменальной, символической реальности Гете – единой для поэтического слова, природы, разных культур, Востока и Запада.

Список литературы

Гете 2013 – *Гете И.В.* Западно-восточный диван (West-Oestlicher Divan von J.W. Goethe). Пер. с нем. В.Думаевой-Валиевой. Комментарии И.Н. Лагутиной. М.: Макcспейс, 2013. 424 с.

Гете 1988 – *Гете И.В.* Западно-восточный диван. (Серия «Литературные памятники»). Издание подготовили И.С. Брагинский, А.В. Михайлов. М.: Наука, 1988. 896 с.

Гете 1932 – *Гете И.В.* Собрание сочинений. В 13 т. Т. 1. Лирика / под ред. А.Г. Габричевского и С.В. Шервинского; вступ. ст. и примеч. А.Г. Габричевского. М.; Л.: ГИХЛ, 1932. Т.1. 683 с.

Куделин 2011 – *Куделин А.Б.* Литературные взаимосвязи Запада и Востока в XIX веке и формирование концепции «мировая литература». СПб.: С.-Петерб. гуманитарный ун-т профсоюзов, 2011. 35 с.

Саади 1957 – *Саади Мушрифаддин*. Гулистан / Пер. с арабского Рустама Алиева. Пер. стихов Анатолия Старостина. М.: ГИХЛ, 1957. 322 с.

Burdach 1955 – *Burdach K.* Zur Entstehungsgeschichte des West-östlichen. Berlin: Erst Gurmach, 1955. 171 S.

Denkwürdigkeiten... 1811 – Denkwürdigkeiten von Asien in Kuensten und Wissenschaften, Sitten, Gebräuchen und Alterthümern, Religion und Regierungsverfassung, aus Handschriften und eigenen Erfahrungen gesammelt von Heinrich Friedrich von Dietz. [...] Teil 1. Berlin, 1811. 314 S.

Der Diwan 1812-1813 – Der Diwan des Mohammed Schemsed-din Hafis. Aus dem Persischen zum erstenmal ganz übersetzt. Von Joseph von Hammer. Stuttgart, Tübingen, 1812-1813. Bd. I, S. 367. [Electronic resource]. – Available at: URL: http://www.deutsche-liebeslyrik.de/hafis/hafis.htm (accessed: 10.09. 2017)

Fundgruben 1809-1819 – Fundgruben des Orients / Hrsg. V. Josef von Hammer, 6 Bände. Wien, 1809-1819. Bd. 4. 466 S.

Goethe 1974 – *Goethe I.W.* Werke. In 12 Bänden. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1974. Bd. 2. 488 S.

Goethe 1998 – *Goethe J.W.* Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens [Münchner Ausgabe] in 10 Bänden / Hrsg. v. K. Richter. München: Carl Hanser, 1998. Bd. 11.1.2. 885 S.

Goethe 1902-1912 – *Goethe J.W.* Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe in 40 Bänden. Stuttgart und Berlin.: J.G.Cotta, 1902-1912. Bd. 5. 388 S.

Goethe 2008 – *Goethe J.W.* Werke. In 14 Bänden [Hamburger Ausgabe] / Hrsg. v. E. Trunz . München: C.H. Beck, 2008. Bd. 13. 737 S.

Goethe 1994 – *Goethe J.W.* West-östlicher Divan / Hrsg. v. Hendrik Birus. 2 Bände. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1994. Bd. 2. 1196 S.

Goethe-Handbuch 1996 – Goethe-Handbuch / Hrsg. v. Regine Otto und Bernd Witte. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 1996. Bd.1. Gedichte. 571 S.

Krisenjahre 1969 – Krisenjahre der Frühromantik. Briefe Schlegelkreis / Hrsg. v. J. Körner. Bern und München, 1969. Bd. 2. 549 S.

Mommsen 1962 – *Mommsen M*. Studien zum West-östlicher Divan. Berlin: Akademie-Verlag, 1962. 152 S.

Olearius 1696 – [*Adam Olearius*]. Scheich Saadi. Persianischer Baumgarten // Des Weltberuehmten Adam Olearii colligirte und viel vermehrte Reise-Beschreibungen. Hamburg, 1696. S. 1-106.

Olearius 1654 – [*Adam Olearius*]. Scheich Saadi. Persianischer Rosenthal. Vor 400. Jahren von einem Sinnreichen Poeten Scheich Saadi in Persischer Sprache beschrieben. Jetzo aber von Adamo Oleario [...] uebersetzt. Hamburg, 1654. 196 S.

Wurm 1834 – *Wurm Chr.* Commentar zu Goethes west-östlicher Divan bestehend in Materialien und Originalien zum Verständnisse desselben. Nürnberg: J.L. Schrag, 1834. 282 S.

References

Olearius 1969 – [Adam Olearius]. *Scheich Saadi. Persianischer Baumgarten.* Des Weltberuehmten Adam Olearii colligirte und viel vermehrte Reise-Beschreibungen. Hamburg, 1696. Pp. 1-106.

Olearius 1654 – [Adam Olearius]. *Scheich Saadi. Persianischer Rosenthal.* Vor 400. Jahren von einem Sinnreichen Poeten Scheich Saadi in Persischer Sprache beschrieben. Jetzo aber von Adamo Oleario [...] uebersetzt. Hamburg, 1654. 196 p.

Burdach 1955 – Burdach K. *Zur Entstehungsgeschichte des West-östlichen.* Berlin, Erst Gurmach, 1955. 171 p.

Denkwürdigkeiten... 1811 – *Denkwürdigkeiten von Asien in Kuensten und Wissenschaften, Sitten, Gebräuchen und Alterthümern, Religion und Regierungsverfassung, aus Handschriften und eigenen Erfahrungen gesammelt von Heinrich Friedrich von Dietz.* [...] Teil 1. Berlin, 1811. 314 p.

Der Diwan 1812-1813 – *Der Diwan des Mohammed Schemsed-din Hafis.* Aus dem Persischen zum erstenmal ganz übersetzt. Von Joseph von Hammer. Stuttgart, Tübingen, 1812-1813. Bd. I. P. 367. [Electronic resource]. – Available at: URL: http://www.deutsche-liebeslyrik.de/hafis/hafis. htm (accessed: 10.09. 2017)

Fundgruben 1809-1819 – *Fundgruben des Orients*, hrsg. V. Josef von Hammer, 6 Bände. Wien, 1809-1819. Bd. 4. 466 p.

Гете 1932 – Gete I.V. Sobranie sochinenii. V 13 t. T. 1. *Lirika* [Collected Works. In 13 vols. Vol. 1. Lyrics], ed. by A.G. Gabrichevky and S.V. Shervinsky, preface and commentaries by A.G. Gabrichevsky. Moscow, Leningrad, GIKhL Publ., 1932. 683 p. (In Russ.)

Гете 2013 – Gete I.V. *Zapadno-vostochnyi divan* [West-Oestlicher Divan], trans. from German by V. Dumaeva-Valieva. Comm. by I.N. Lagutina. Moscow, Maksspeis Publ., 2013. 424 p. (In Russ.)

Гете 1988 – Gete I.V. *Zapadno-vostochnyi divan* [West-Oestlicher Divan]. Seriia "Literaturnye pamiatniki" [Literary Monuments]. Ed. by I.S. Braginskii, A.V. Mikhailov. Moscow, Nauka Publ., 1988. 896 p. (In Russ.)

Goethe 1974 – Goethe I.W. *Werke*. In 12 Bänden. Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1974. Bd. 2. 488 p.

Goethe 1998 – Goethe J.W. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* [Münchner Ausgabe] in 10 Bänden. Hrsg. v. K. Richter. München, Carl Hanser, 1998. Bd. 11.1.2. 885 p.

Goethe 1902-1912 – Goethe J.W. *Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe in 40 Bänden*. Stuttgart und Berlin, J.G. Cotta, 1902-1912. Bd. 5. 388 p.

Goethe 2008 – Goethe J.W. *Werke. In 14 Bänden* [Hamburger Ausgabe]. Hrsg. v. E. Trunz. München, C.H. Beck, 2008. Bd. 13. 737 p.

Goethe 1994 – Goethe J.W. *West-östlicher Divan*. Hrsg. v. Hendrik Birus. 2 Bände. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1994. Bd. 2. 1196 p.

Goethe-Handbuch 1996 – *Goethe-Handbuch*. Hrsg. v. Regine Otto und Bernd Witte. Stuttgart, Weimar, J.B. Metzler, 1996. Bd.1. Gedichte. 571 p.

Krisenjahre 1969 – *Krisenjahre der Frühromantik. Briefe Schlegelkreis*. Hrsg. v. J. Körner. Bern und München, 1969. Bd. 2. 549 p.

Куделин 2011 – Kudelin A.B. *Literaturnye vzaimosviazi Zapada i Vostoka v XIX veke i formirovanie kontseptsii "mirovaia literature*" [Literary Interrelations of the West and the East in the 19th c. and Shaping of the "World Literature" Concept]. St. Petersburg, S.-Peterb. gumanitarnyi un-t profsoiuzov Publ., 2011. 35 p. (In Russ.)

Mommsen 1962 – Mommsen M. *Studien zum West-östlicher Divan*. Berlin, Akademie-Verlag, 1962. 152 p.

Саади 1957 – Saadi Mushrifaddin. *Gulistan* [Gulistan], trans. from Arabic by Rustam Aliev. Verse translation by Anatolij Starostin. Moscow, GIKhL Publ., 1957. 322 p.

Wurm 1834 – Wurm Chr. *Commentar zu Goethes west-östlicher Divan bestehend in Materialien und Originalien zum Verständnisse desselben*. Nürnberg, J.L. Schrag, 1834. 282 p.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-218-221
УДК 801.731+82.2+821.161.1
ББК 83+8533+83.3(2=411.2)

Татьяна Касаткина

«Я люблю тебя, жизнь...»: «Карамазовы» Константина Богомолова
(рецензия на спектакль)

Tatyana Kasatkina

"I Love You, Life...": "Karamazovs" by Konstantin Bogomolov
(Stage Play Review)

Об авторе: Татьяна Александровна Касаткина, доктор филологических наук, председатель комиссии по изучению творческого наследия Ф.М. Достоевского научного совета «История мировой культуры» РАН, зав. центром «Ф.М. Достоевский и мировая культура» ИМЛИ им. А.М. Горького РАН.
E-mail: t-kasatkina@yandex.ru
Для цитирования: Касаткина Т.А. «Я люблю тебя, жизнь...»: «Карамазовы» Константина Богомолова (рецензия на спектакль) // Достоевский и мировая культура. 2019. № 1(5). С. 218-221.
DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-218-221

About the author: Tatyana A. Kasatkina, Doctor of Philological Sciences, Head of the Research Committee for Dostoyevsky's Artistic Heritage within the Scientific Council for the History of World Culture RAS, Head of the Centre "Dostoevsky and World Culture" at the Gorky Institute of World Literature RAS.
E-mail: t-kasatkina@yandex.ru
For citation: Kasatkina T.A. "I Love You, Life...": "Karamazovs" by Konstantin Bogomolov (Stage Play Review). *Dostoevsky and World Culture*. 2019. № 1(5). Pp. 218-221.
DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-218-221

Я, наконец, сходила на богомоловских «Карамазовых». Аспирантка моя подарила мне два билета на день рождения – ну, мы с ней вместе и сходили. Она, впрочем, уже во второй раз. Первое и грандиозное впечатление – это, конечно, актеры. Фёдор Павлович Карамазов – Игорь Миркурбанов, Иван Фёдорович Карамазов – Алексей Кравченко, Смердяков и Зосима – Виктор Вержбицкий. Эта троица легко могла бы сделать спектакль в отсутствие всех остальных. На любого из них можно просто смотреть – и такие сцены для каждого режиссером предусмотрены – просто смотреть, как он сидит, молча, почти не шевелясь, – а его персонаж живет мощнейшей жизнью, не то чтобы «интеллектуальной» там или еще какой – а совокупной, полной, полнейшей: в груди и голове вращаются миры и ворочается хаос. И встреча каждого из этих актеров с собственно текстом Достоевского (там, где он не искажен и не «подправлен» в сторону своего разумения режиссером) – происходящее на глазах зрителя событие космического масштаба.

У режиссера есть две сильные, ключевые находки. Игорь Миркурбанов, играющий и Федора Павловича, и черта из кошмара Ивана Карамазова, и Виктор Вержбицкий, играющий и Зосиму, и Смердякова. Черта до сих пор делали двойником Ивана – но в романе Иван прямо обозначен как сын, наиболее похожий на Федора Павловича. И Богомолов эту простую, очевидную и несомненную – после предъявления, конечно, – двухходовку отследил и обыграл. Федором Павловичем, любящим жизнь и мовешек, ангела и цыпленочка (и – ангела *как* цыпленочка), спектакль начинается, – чертом, агрессивно исполняющим «Я люблю тебя, жизнь», заканчивается. Когда черт поет «и вершина любви – это чудо великое – дети» – после просмотренной зрителем богомоловской истории о семейке Карамазовых как пауках, запертых в одной банке и пожирающих друг друга, начиная с отца своего, – это звучит. Да. Разрывая шаблон, звучит. Почти как у Достоевского.

Зосиму и Смердякова режиссер дополнительно связал сказанным о Зосиме – «смердит». У Достоевского так не сказано (у него будет и «провонял» и «тлетворный дух» – а этого не будет) – а у Богомолова сказано. Таким образом проведена жирная черта, соединяющая персонажей; проведена там, где ее не было. Сближение было – а неразрывной связи – не было. У Достоевского получались как бы расходящиеся лучи – у Богомолова сходящиеся. У Достоевского за счет этого – ОГРОМНЫЙ размер человека, от старца до

Смердякова. У Богомолова – совсем небольшой человеческий размер, поскольку что Смердяков, что Зосима.

Интересно, что этим «смердит» Смердяков у Достоевского связан ведь с историей Лазаря, о котором прямо сказано: «уже смердит; ибо четыре дня, как он во гробе» (Ин 11: 39). Достоевский как бы локализует Смердякова в истории Лазаря: Смердяков – это Лазарь, застрявший в своем «смердит». Подсоединенный режиссером Зосима, проходя и эту точку в истории Лазаря тоже, мог бы заполнить собой весь остальной объем истории – включая воскресение, и заодно вывести Смердякова из его точки, из его «отдельного и закрытого места», из его прижизненного гроба, раз уж роли их объединены одним исполнителем. Но вот получается наоборот: у Достоевского заполняет, а у Богомолова – нет, у него – схлопывается. Получается, в этой связке перетянул Смердяков.

Соответственно этому изменившемуся размеру человека меняется и все представленное пространство мироздания. И Алеша изрыгает проклятия на обидчиков (вещь, невообразимая у Достоевского – но неизбежная у Богомолова ввиду сузившегося размера человека) – а после того, как чистый младенец (у Богомолова – древний младенец) проклинает мир, уж точно актуальна остается только паучья жизнь. Такая вечно-брачная жизнь пауков, пожирающих друг друга после, да и в процессе совокупления, собственно и составляет почти весь второй акт (по мне – так излишне затянутый; но, может, режиссер и имел в виду показать неизбывную *скуку* этих многочисленных *пикантных* происшествий). Вспоминается тут Митеньки Карамазова пожелание: «слишком широк человек – я бы сузил». Ну, вот – режиссер и сузил. Имел право...

Творец происшествий – черт. Он об этом в третьем акте подробно расскажет. Эти происшествия – и есть, по его, жизнь. Черт говорит: «Я требую себе уничтожения, а мне говорят – оставайся, иначе не будет никаких происшествий». Этому аргументу черта поверило немало философов. А режиссер просто показал жизнь, сведенную к масштабу происшествий. Жизнь, заверченную кру́гом неизбежного возвращения (как жутко звучит «всё опять повторится сначала» в песне, представляющей собой гимн жизни в очерченных в спектакле масштабах). И оказался на стороне Достоевского. Не думаю, чтобы невольно.

Его ведь и зовут Константин Богомолов. Что означает «вечно/неизменно/непрестанно/постоянно молящий Бога». Молящий –

значит – держащий с Ним связь. Получилось, что половина романа Достоевского, та часть его, что безгранична и бесконечна, заключилась в имени режиссера. Ну, что ж. Думаю, Достоевскому бы понравилось. Тем более что, по иронии судьбы, богомол – это еще и то самое насекомое, самка которого наиболее известна как пожирающая полового партнера прямо в минуту своей с ним сходки (о чем и Достоевский писал). Так что в имени своем, которое ведь находится на всех афишах спектакля, режиссер восстановил тот истинный размер человека – от бездны до бездны – который был заложен, заявлен и провозглашен в исходном тексте.

Интервью с актером и режиссером театра «Мастерская П. Фоменко» Федором Малышевым

На старой сцене театра «Мастерская П. Фоменко» молодой актер и режиссер Федор Малышев поставил моноспектакль «Смешной человек» по произведению Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека». С первых слов, которые в самом начале спектакля Федор выкрикивает в свой мегафон, зритель оказывается неизбежно вовлечен автором спектакля в происходящее на сцене действие. Зрителю не дается возможность остаться в стороне, просто смотрящим. Речь актера, его движения, музыка, свет – все вторгается в зрительское пространство, сначала кажется раздражающим, изломанным, нарочитым, но потом открывается удивительная точность и, пожалуй, необходимость именно этих средств воплощения. Моноспектакль – это всегда риск, и здесь этот риск оправдал себя. Сцены, которые могут показаться шокирующими, необыкновенно точно и тонко отражают идеи не только режиссера, но автора основного произведения – Достоевского. Федор Малышев смог найти язык, который прекрасно подходит для воплощения «Сна смешного человека» на сцене. Он смахнул пыль «безликой классики», которую нередко мы видим в постановках известных произведений, и обнажил живой нерв творения великого писателя.

Перед нашей встречей я прочитала некоторые твои интервью.

Мои вспыльчивые интервью?

Вспыльчивые? Можешь начать кричать и кидать предметы, если что-то пойдет не так?

Нет, просто очень много хочу сказать сразу, и поэтому часто не очень понятно получается.

Говори, как получается.

Как есть.

Я, конечно, начну с вопроса «почему именно «Сон смешного человека?», хотя я читала историю, что тебе это произведение посоветовал друг.

Он не то что посоветовал, он сказал, что сделал бы моноспектакль по этому произведению. А потом через несколько лет я, можно сказать, украл у него эту идею. Я тогда перечитал «Братьев Карамазовых», даже не перечитал, а прочитал, потому что до этого я только куски воспринимал, а все целиком – нет. Прочитал «Братьев Карамазовых», решил сделать спектакль про Федора Павловича, про отца. Мне хотелось, чтобы все в нем было карнавальное, такая «скоморошистая» история. Я написал инсценировку, долго с ней ходил, потом понял, что по молодости я как-то... замахнулся. Но Достоевский меня уже очень сильно «вштырил», другого слова и не подберешь.

То есть твоя любовь к Достоевскому началась с «Братьев Карамазовых», которых ты прочел уже будучи взрослым?

Да. Мне кажется, что в школе это всё вредно преподавать, ты все равно ничего не понимаешь. Ты не можешь, например, понять полифоничность «Преступления и наказания». Для меня в школе это была история про мужика, который убил старушку, потому что хотел быть Наполеоном, а не обычным человеком, там же хитрец Порфирий Петрович и Мармеладов, которого жалко. На этом у меня заканчивались отношения с «Преступлением и наказанием». А когда я перечитал его три года назад, я просто кайфовал от всего: от того, что в этом романе нет времени. Оно есть, но единое для всех, все одновременно.

То есть для тебя полифония заключается в этой одновременности времени?

Я вижу, что все происходит одновременно, что времени нет. Я вот сейчас выпустил как режиссер спектакль «Мастер и Маргари-

та» и мы сделали так, что Понтий Пилат ходит с Иешуа на плече, и они раз шесть в течение спектакля повторяют один и тот же диалог: «– Имя? – Иешуа. – Прозвище? – Ганоцри...», а в это время на сцене находятся другие актеры, играют свои сюжеты. Я хотел добиться такого эффекта, что это происходит не в реальном времени, а в вечности. У меня было ощущение, что в «Преступлении и наказании» тоже есть такой мотив, когда что-то судьбоносное происходит. Вот это я и вкладываю в полифонию. Мы здесь с тобой кушаем, а в это время распинают Христа.

А как все-таки ты к «Сну смешного человека» пришел?

У меня был уже какой-то большой репертуар в театре, и я немножко, честно говоря, замотался и уже не очень понимал, что я, где я и на каком свете. Работы было много, а я при этом не понимал, чем являюсь сам. Нужен был какой-то материал, я вспомнил про «Сон смешного человека».

Ты читал его до этого?

Я смотрел мультик Петрова, по-моему. И было ощущение, что мне это все как-то не понравилось, больно склизко, штампованно как-то. Так вот, я взял «Сон смешного человека». Во-первых, я увидел, что это написано после «Идиота», перед «Братьями Карамазовыми», то есть это последний рассказ Достоевского. А ощущение у меня было, что это что-то из раннего, где только намечаются все его темы. Я подумал, значит, он уже написал «Идиота», написал «Преступление и наказание», то есть это если бы Бергман[1], например, снял короткометражку. Там были бы все его идеи, но проще. Это мне очень понравилось, что там есть как бы всё. Это гораздо более объемный рассказ, нежели это был бы огромный роман.

Что тебя еще «зацепило» в этом рассказе?

[1] Эрнст Ингмар Бергман (1918 – 2007), шведский режиссёр театра и кино, сценарист, писатель. Признан одним из величайших кинорежиссёров авторского кино. Среди наиболее известных фильмов Бергмана — «Седьмая печать» (1957), «Земляничная поляна» (1957), «Персона» (1966), «Шёпоты и крики» (1972), «Фанни и Александр» (1982).

Мне очень понравилась там одна из этих мыслей, казалось бы, примитивных, что герой очень много искал и замечал несправедливости по отношению к себе в жизни, а потом до него дошло, что вся мерзость была в нем. И что Бога, может, и нет, но герой будет, даже если его нет, идти своим путем. То есть – это мысль Достоевского о том, что если истина не со Христом, то он предпочтет остаться со Христом, а не с истиной. Вот, что мне понравилось, какая идея меня зацепила в этом произведении. А потом я прочитал Бахтина.

И как тебе?

Бахтин мне очень понравился. Например, он пишет, что у героев Достоевского всегда плаксиво-горделивая интонация. Или горделиво-жалующаяся. Я как-то смотрел «Кроткую», есть видео спектакля «Кроткой» с Олегом Борисовым[2], он говорит там так, что вроде жалуется на что-то, но при этом и какое-то самолюбие есть. Я уверен, что он не читал Бахтина. Но как-то сам докопался до этого. Там именно плаксиво-горделивая интонация. Человек жалуется, но в тоже время у него гордость. Я, кстати, оттуда взял фразу для спектакля «люди любите друг друга», это из «Кроткой», а не из «Сна».

Но вообще я брал Бахтина для работы над спектаклем по Гоголю. Ради карнавальной идеи. Я когда раньше читал «Братьев Карамазовых» все равно был под влиянием школьных штампов или сериальных. А потом я где-то прочел, что все мы вышли из «Шинели» Гоголя. Тогда я спросил себя: «А почему я читаю Достоевского как какого-то тонкого психолога? Как будто он такой надменный, все знает», – ну у меня же штамп школьный, что там сложная интеллектуальная и психологическая игра. Один герой подумал, а другой догадался. Сериалов наших штамп – все подозревают друг друга. А я попробовал прочитать то, что написал Достоевский, как если бы это Гоголь написал. Когда я говорю о Гоголе, я подразумеваю карнавальность и гротеск. И тут у меня вдруг все пазлы сошлись. У меня сошелся Федор Павлович, Митя. У меня эта полка была занята, а я тут начал думать, что под этим лежит, про полифоничность, например. Гениальная сцена Смердякова и Ивана – ког-

[2] https://www.youtube.com/watch?v=3CwWUqlqAGA Спектакль Льва Додина по произведению Ф.М.Достоевского «Кроткая» (инсценировка Л.Додина, художник Э.Кочергин, композитор Ф.Равдоникас). В главных ролях: Олег Борисов, Татьяна Шестакова. Съёмка 1987 года, Малая сцена МХТ.

да я прочитал, сразу сказал: «еще раз хочу». И я ее прочитал не знаю сколько раз; и с чертом, и про Митю в Мокром тоже несколько раз читал. И вдруг до меня дошло, что все они друг про друга знают всё с самого начала. Мне понравилось, что они не то что не знают и разгадывают, как у нас в театре принято от 0 до 100 идти.

Что это значит?

Смотри, я тебя не знаю, мы знакомимся, я тебя узнаю больше, больше и, наконец, конфликт. А у Достоевского мне очень понравилось, что герои сразу знают всё: Иван сразу знает, что он убивает отца, разговаривая со Смердяковым, Митя знает, Алеша знает. И они идут не от 0 до 100, а от 100 до каких-то уже невероятных высот.

Достоевский всегда идет выше психологического уровня.

Да, но этого никто не делает, это совсем другой градус. Просто жалко, что не всегда получается держать этот градус. Мне вообще кажется, что его часто примягчают, а он ведь очень амплитудный, очень страстный, очень темпераментный. Мне очень нравится, как Александр Гаврилович Абдулов играет монолог Петра Верховенского в спектакле «Диктатура совести»[3]. Он не думает, он играет чувствами. Я постарался с этой точки зрения посмотреть на «Сон смешного человека». Вытащить для себя вот эту мысль: «Я не знаю, есть ли Бог или нет, но я постараюсь избавиться от мерзости в себе».

То есть для тебя здесь нет связи с образом Христа, когда, например, главный герой, просит, чтоб его распяли.

А мне кажется, что это его гордость. Он говорит: «Вы представляете, а я их полюбил, когда им стало плохо, я говорю, распинайте меня на кресте, пожалуйста, распните». Он захотел такой же славы. Нет. Его не распяли. Вот если б его распяли, то всё было бы гораздо легче. А теперь иди и живи с этим сном, понимаешь? С тем, что человек виновен в несправедливости этого мира, а не кто-то там сверху. Ты и развратил. Там же не написано как. Там просто написано

[3] https://www.youtube.com/watch?v=Mw0bZIHastY А. Абдулов, монолог Верховенского («Диктатура совести», Ленком, 1988 г.)

«Я их развратил». Значит, неважно с точки зрения автора, как он это сделал. Там же какая идея: что разврат присущ человеку, что человек изначально страшное существо. Помнишь, когда герой вначале поднимается к себе, то там его всё бесит: звуки, игра соседей. Он все время пытается обвинить кого-то вовне: там смеются, эти пьют, другие не воспринимают его. «Меня никто не любит», – думает герой, а девочке между тем не помог. Само присутствие в рае человека, нашего сегодняшнего, приведет к грехопадению.

Я, знаешь, про что играю, что не важно, ЧТО он пойдет проповедовать, а важно, что он ПОЙДЕТ. Там есть текст, который мне очень нравится: «Пусть это никогда не сбудется и не бывать раю, я это понимаю». То есть человек говорит: «Я понимаю, что всё, что я делаю бессмысленно, потому что никто меня не услышит, никто меня не поймет, да мало того, даже если поймут, то рая не будет и, возможно, его даже там и нет, но я буду делать всё для возвращения рая, не зная, к чему это приведет». Вот что важнее, чем аллюзии на Христа и история грехопадения.

Но герой же увидел возможность бытования другой реальности – может, это заронило в него «райское» зерно. Он заразил их грехом, а они его раем?

Помнишь «Зеркало»[4] с Тереховой? Что страшнее: ждать любимого человека, не зная наверняка, придет или нет, или знать, что не придет, и всё равно ждать? Страшнее знать, что он никогда не придет и что счастье невозможно, и продолжать ждать. Дело не в том, что они его заразили и что он увидел, что так возможно, а что он причина гибели. Сам в себе внутри человек виноват, что не может быть рая. Он не увидел, как сделать рай, он ведь говорит: «Как устроить рай, я не знаю». Он видел идеальных людей, но это не так важно. Важнее, что он дошел до того, что он их развратил. Посади человека в любые прекрасные условия, он всё равно изгадит всё, потому что он чудовище, потому что он страшное существо. Страшнее человека нет ничего. Для меня очень важно, что Достоевский беспощаден к людям. И все писатели. Может, я себе это придумал. Вот в «Мастер и Маргарите» диалог между Иешуа и Пилатом: «– Я никогда не говорил, что надо разрушать храмы. – Но так свидетельствуют люди. –

[4] Фильм 1974 года, реж. А. Тарковский.

Эти добрые люди ничему не учились и всё перепутали». Пилат из-за людей не спасает Иешуа, из-за людей Мастер сидит в психушке, из-за людей Маргарита не может с ним быть, не из-за дьявола, а из-за людей. Вообще очень трудно с людьми сосуществовать таким вещам, как творчество, любовь. Люди как масса – месиво.

Это твое мнение или Достоевского? Как ты считаешь?

Это мое мнение, которое основано на том, что я увидел у Достоевского. Я не берусь говорить за Достоевского, не знаком. Но мне это в нем очень нравится, беспощадность к человеку.

Ты ее у него чувствуешь?

Конечно, Митя пошел на каторгу.

Так он счастлив был.

Но он пошел на каторгу!

Мне кажется, Достоевский верил, что человек на самом деле гораздо больше, чем мы привыкли его воспринимать. В «Дневнике писателя», частью которого является и «Сон смешного человека», есть рассказ о человеке, казалось бы, ничем не примечательном. Но этот человек, лишая себя и свою семью последнего, копил деньги и выкупал крепостных, потому что не мог принять, что один человек может владеть другим. Выкупил-то всего 3-4 человек. А через 20 лет крепостное право отменили. И для Достоевского это звенья одной цепи[5].

Я с тобой согласен, может и так. Горбачев очень любил «Современник» и часто ходил туда. Олег Иванович Янковский считал, что благодаря его спектаклю и случилась перестройка. Он хорошо относился к Горбачеву. Но дело не в этом. Театр такая структура, и я как часть этой структуры воспринимаю произведения относительно сегодняшнего дня. Сейчас нет. Ничего один человек не сделает.

Это время сейчас такое? Тогда можно, а сейчас нет?

---

5 См. «Дневник писателя».

По большому счету никто рабство не отменил. Вон там таджики всё моют. А богатые люди сидят в Москва-Сити, девочки носят им документы, хотя они сами могут это сделать. Никуда от этого не делись. Всё стало более лицемерным и лживым. Может, ты права, но мне больше нравится, что это фантастический рассказ не только потому, что это сон, а потому что...

Мне кажется, в этом и есть трагедия героя и героя сегодняшнего дня. Который говорит: «А я буду», понимаешь? А вокруг все друг друга убивают, война, все врут, предают друг друга, а он говорит: «А я вот пойду, только надо, чтоб все захотели». Это плач одинокого в пустыне. И я хотел, чтоб это был грустный момент. А не вселяющий надежду и дарящий свет в конце туннеля. Я хотел, чтоб это было горько и тоскливо.

А как ты к Богомолову[6] относишься?

Я смотрел только какие-то отрывки, поэтому не берусь ничего говорить. Я не смотрел ни одного его спектакля. Но я читал много интервью, я читал о спектаклях, и я могу сказать одно, что он очень образованный и умный человек, но мне не интересен путь игры в игру.

Что ты имеешь в виду?

Ну вот поставил он «Славу» – это сталинская агитка в БДТ. Советская пьеса про веру в Сталина, про коммунизм. Он сделал его на полном серьезе, и люди приходят и не понимают, кто-то смеется, кто-то серьезно воспринимает, кто-то смущается. И я вдруг понимаю, что он для этого и сделал. Он делает, что делал Курехин[7], отчасти, но Курехин, он скорее как мениппея, он убивал Бога, чтобы заново его родить, он использовал фольклорные мотивы. А здесь зритель «стебет» сам себя и не понимает этого, а режиссер сидит и хихикает. Это очень талантливо, возможно. Но мне кажется, это уже пост-постмодернизм, где всё умирает, где как бы уже ничего нет. Нужно, конечно, заработать право так делать, он молодец, он

6 Константин Юрьевич Богомолов – российский театральный режиссёр и поэт.

7 Сергей Анатольевич Курёхин (1954–1996)— советский и российский музыкант-авангардист, композитор, киносценарист и актёр.

заработал право. Но мне неинтересно, что Алеша женщина, просто неинтересно. Мне гораздо интересней, есть ли Бог или нет.

Есть?

Не знаю, я этот... сомневающийся.

Достоевский тебе помогает в этом как-то определиться?

Вот говорят, что «Мастер и Маргарита» мистическое произведение, Гоголь мистический, Достоевский мистический.

Достоевский?

Ну он же буравит тебя. И действительно был такой период в моей жизни, жена была беременна, и еще две актрисы были беременны в театре... От меня (смеется).

Интересно.

Нет, не от меня. И не было вообще спектаклей из-за этого. И я работал только над «Сном смешного человека». Жена была далеко, на даче, а я в Москве, репетировал. Мне было одиноко. И этот «Сон смешного человека» и все эти мысли по поводу людей, меня так штормило, просто невероятно. И я пошел в церковь, потому что я никогда так не ходил, но мне стало интересно, любопытно пройти как бы инициацию всю, я крещеный с детства, но я никогда не исповедовался и всё такое. Думаю: «вот попробую». Каких-то книжек накупил, почитал, послушал. Прочитал «Несвятые святые» Тихона. И меня начало «забирать», видимо, потому что это у меня было одновременно со «Сном смешного человека». И вот эта последняя мысль: «пусть это никогда не сбудется и не бывать раю», наверх смотрю и говорю: «Я это понимаю». Бога, может быть, и нет, но его стоило выдумать. Вот у меня так остался слепок, я с ним и живу, что можно быть хорошим человеком и честным хотя бы. Вот я так к этому отношусь. Но в плане трансцендентного у меня большие поиски. Я очень ищу ответы на вопросы относительно духовности, если можно так говорить. Мне, конечно, интересны искания Достоевского, потому что я тоже ищу.

Многие мои знакомые, родственники любят Толстого, но не любят Достоевского, потому что им кажется, что слезинки, девочки – это брезгливо. Брезгливое отношение к Достоевскому появляется, мне кажется, из-за трактовки его как реалистического писателя. У него всё же фантастические рассказы. «Идиот» – это фантастический рассказ.

Может, это просто другой масштаб реальности?

Да, согласен.

Как происходит процесс инсценировки, как находишь средства? Что хочешь передать?

Рассказываю. В детстве мы часто копируем каких-то важных для нас людей. Я вот любил лет в 13 -14 всяких циничных персонажей типа Печорина или самого Лермонтова. Но ты же не делаешь это от головы – «буду таким», а ты задним числом выбираешь то, что тебе подходит, то, что где-то уже зарыто в тебе. Также с произведениями, ты когда что-то читаешь, тебя что-то интуитивно цепляет. Потом начинаешь читать это пристально с учетом того, что ты будешь это делать, и ты начинаешь разбирать, чтобы это было понятно зрителю, как это донести. И то, что ты откапываешь, сверяешь со своим внутренним. Вот, например, я увидел тему, что неважно, есть Бог или нет, что неважно, гадит тебе кто-то или нет, но ты должен идти и побеждать всю мерзость в себе. Типа начни с себя, спаси себя, спасешь других. И от этого стержня вырастает образ. Например, «Сон» – исповедь и проповедь одновременно. Я подумал, что этот человек, который так открывается, он почти как голый. Мне представился такой образ, что голый человек на площади, на Арбате с мегафоном говорит: «Ребята, я всё понял». У меня вдруг сложился образ от текста, от энергетики текста. Человек душу рвет на площади, люди проходят, кто-то жрет, кто-то в магазине в очереди стоит. А он такой: «понимаете...». И от этого появился трагизм. А потом я посмотрел концерт Тома Уэйтса[8]. И раз это Арбат, это какой-то концерт должен быть, какое-то выступление, какая-то акция, чтобы в идеале ее можно на улице играть, от этого я уже начал

[8] Том Уэйтс – американский певец, композитор, автор песен и актер.

придумывать форму. А вообще театр – это всегда переосмысление. Не всегда, конечно, часто и театры и наш театр просто берут произведение и делают как есть. Так тоже можно. Но этот текст такой заряженный. Не могу молчать. Ты ищешь всё, что есть в твоей голове: образы, способ говорения. Желание высказаться. У меня в тот момент было желание высказаться, я не знал, что высказывать, но нашел это у Достоевского, что-то сродни себе.

Но здесь рассказ одного человека о себе, моноспектакль, – это проще. А вот «Бесы» – уже инсценировка. У меня была такая идея, что Ставрогин сидит весь спектакль или стоит и не двигается вообще. Человек стоит в толпе, а остальные бегают вокруг, кого-то убивают. А в конце спектакля Ставрогин читает письмо Тихону, то есть он в конце говорит: «а я вообще-то девочку изнасиловал, и ваши тут пятерки, социализм...». А если про Верховенского делать спектакль, то это уже другая история. Вырезаем Лебядкина и делаем всё про Петра. Многие режиссеры так делают. У Женовача[9], например, есть спектакли «Брат Иван» и «Мальчики». Потому что большая проза – это тяжело. У Петра Наумовича[10] есть спектакль «Война и мир. Начало». Он сделал так, что в спектакле мы начало всего: отношений Безухова и Наташи, Болконский первый раз подумал о смерти – всё в первый раз, а не только первые страницы книги. К прозе всегда подход такой. А вот «Мастера и Маргариту» я делал, было сложнее. Для построения этого романа очень важна какофония, которая там есть, которую надо превратить в полифонию. Тут Пилат, тут Мастер и Маргарита. Но я вдруг понял, что в этом смысл, что в этом и есть ощущение, что нет времени, что всё одновременно происходит. Мастер сидит в психушке, рассказывает свою историю, вдруг выбегает на сцену Маргарита, а в это же время Воланд сидит в варьете. И мне казалось, что это важно выцепить по форме. И вообще, что Москва изменилась, а люди в ней всё те же. Я зацепился за эту фразу. Поэтому я сделал чуть современным этот спектакль.

«Мертвые души» мы делали – это была карнавальная мениппея, попытка по Бахтину сделать. Как будто все немного мертвые, и не

---

[9] Сергей Васильевич Женовач – советский и российский театральный режиссёр, педагог, профессор. Основатель и художественный руководитель Театра «Студия театрального искусства». Сейчас также руководитель МХТ им. Чехова.

[10] Пётр Наумович Фоменко (1932 – 2012) – советский и российский режиссёр театра и кино, педагог, художественный руководитель Московского театра «Мастерская Петра Фоменко».

понятно, кто там живой, кто мертвый. У меня была идея сделать мертвое кукольное царство неживых людей с Селифаном-кучером (я соединил Петрушку с Селифаном), который читает. Петрушка же читает книжку задом наперед. И вот это известное про колесо: доедет или нет, что выдает в мужике философа. Я подумал, что, да, пьют, да воруют, да, берут взятки и всегда это будет. Не надо так удивляться: «Ой, вы знаете, у нас в стране так начали воровать». У нас всегда в стране воровали. Этому не надо удивляться. А вот то, что какой-нибудь москвич, у которого заглохнет машина, пойдет по полю и услышит, как бабы поют, и вдруг на небо посмотрит, а там куча звезд, – вот это впечатляет. И я хотел, чтоб у Селифана и Чичикова были какие-то остановки, когда они вдруг наверх смотрели и читали эти гоголевские лирические куски, «Птица тройка», например. Я взял туда еще маленький кусочек из «Степи» Чехова – Чичиков спрашивает: «Давай споем что-нибудь», а Селифан: «Божественное?» – в русском социуме, помимо чудовищ, есть еще взгляд наверх. Если вычеркнуть лирические отступления, то это просто Содом и Гоморра. Гоголь этими лирическими отступлениями их оправдывает немножко. У Андрея Белого написано, что только у Плюшкина и у Чичикова есть история. А они ведь самые жесткие ублюдки. Почему у них есть история? Потому что они как бы исповедуются читателю. И ты их прощаешь. Тебе их жалко – у него жена, она ушла. Вот такой путь произведения к театральному воплощению, когда ты хватаешь темы и стараешься их максимально точно выразить. Этому должно помогать всё. И язык спектакля тоже. То есть, если я делаю в «Мертвых душах» про живое и неживое, то это может быть выражено пластически или в интонации специальной. Декорации тоже направлены на это. Если это исповедь и проповедь человека, который не может молчать, то это такой бунт одиночки на площади Арбата. Я раньше в конце спектакля выходил и кричал в другом зале: «Я смешной человек, меня называют теперь сумасшедшим», то есть как будто заново он пошел в другой зал, и там всё с начала. Но потом мне кто-то сказал, что это плохо, и я это отменил.

Тебе важно высказаться самому или донести что-то зрителю?

В каждом произведении по-разному. «Смешной человек» построен так, что я для зрителей этой делаю. Я стараюсь максимально, чтобы кто-то что-то понял. Ведь, если все поймут, то мигом все устроится. Чтобы не думали, что придет дядя и за тебя всё сделает,

и чтобы перестали думать, что начальник плохой, жена плохая, дети задолбали, а что в тебе проблема.

Хочешь спасти?

Хочешь, спасайся, не хочешь, не спасайся. Это очень пафосно звучит – спасти. Я хочу быть услышанным. В смысле смешного человека. В «Мертвых душах» я хочу, чтоб зрители смеялись над собой и вдруг уловили такую сентиментальную ноту. Чтобы люди смехом убирали это из себя, смеялись над тем, что мы идиоты, что мы дебилы. И не в отчаянье – «что же нам теперь делать?!». А прямо отсмеяли и посмотрели бы один раз на небо. Но это не значит, что я хочу спасти. Это настроение. А в «Мастере и Маргарите» я диагноз ставлю, и мне в данном случае всё равно на зрителей. Ну то есть как всё равно. Поймут – хорошо, не поймут – неважно. Потому что это спектакль про то, что люди не изменились. И поэтому если даже они не поймут, то мне только на руку. Поэтому смотря какая форма.

Ты убрал слово «сон» из названия спектакля, это намеренное смещение акцента?

Да нет. А что, наша жизнь разве не сон? Я не хотел, чтобы это был какой-то сон, а как бы реальность. Неважно, сон это или нет. Важно, что так есть. Ты демон, ты портишь себе всё. Акцент для меня не смещается. А это просто такое название «Смешной человек», потому что это смешно. Идти проповедовать – это смешно.

Вообще? Или в данном случае?

К сожалению, вообще. Проповедовать – это смешно. Это смешно – выходить и говорить: «любовь всех спасет». Если бы сейчас появился бы Иисус и проповедовал такие же темы – это было бы очень наивно, смешно. Люди очень циничные стали.

А раньше лучше было?

Ну, не так. Сейчас люди в интернет выкладывает, как они насилуют и убивают своих девушек, и собирают лайки.

А раньше людей львам скармливали, просто камер не было.

Камеры – это страшней. Идите, смотрите на меня. Это гордость. Поэтому выйти сказать: «Люди могут быть хорошими», – а сзади война идет: «Ничего, простим им». Это даже глупо. Я так не считаю, но в данном контексте он смешной человек. Не в том, что он клоун. Мне один человек без «чувствилки» сказал: «Слушай, многие люди идут на спектакль “Смешной человек” и ждут, что будет что-то смешное, может, в начале реально как-то посмешить». А то, что там «Достоевский» написано, никого не смущает?

Как ты думаешь, Достоевского сейчас нужно читать, или он должен перейти на сцену?

Я не знаю. Я учусь читать. Я реально учусь, мне порой скучно бывает, но я учусь переламывать себя. Конечно, проще посмотреть фильм по этому произведению. Но ты следишь за сюжетом, а порой сюжет не так важен, как, например, то, как человек говорит. Я вообще считаю, что надо играть не персонажа, а как бы мысль. И то, как говорит этот человек, и есть образ.

То есть ты это пытаешься выразить пластически?

Да. Я всегда так делаю. Например, в «Мастере и Маргарите» я понял, что шутить – это наказание для свиты Воланда. И подумал: почему так никто делает? Все играют, что им это легко, но они 500 лет шутят, – это их наказание. Значит, такая тоска должна быть от них (говорит уставшим скучным голосом): «И Бога нет? Вы атеист?» Я придумал, что пластически это будет выражено так, что они немного как роботы или куклы. Текст тебе подсказывает это. Так Петр Наумович всегда делал, так Олег Меньшиков всегда играл. Он как раз и говорил, что надо играть мысль, тогда и будет рождаться персонаж, а не из того, что ты что-то на себя наклеишь. Поэтому интересно заниматься глубокими произведениями. Когда ты делаешь современную какую-нибудь пьесу, то там только и спасаешься, что усы себе клеишь.

Это очень интересно.

Я сейчас работаю в качестве режиссера со стажерами и то, что раньше чувствовал, начинаю формулировать.

Ты хочешь еще что-то Достоевского ставить?

Да, очень. «Бесы». Я хочу в Гоголь-центре их поставить. Чтоб они там сами про себя сыграли: «А мы тут пятерки... укокошим пятого» – чтоб страшно было от них самих. Но это невозможно, я предлагал, они боятся, что-то другое просили. Я «Бесов» очень хочу и «Братьев Карамазовых» тоже очень хочу. Мне кажется, что все забывают про Федора Павловича, в нем вообще то, как читать Достоевского. Может, это мое первое впечатление. Он гротескный, он переменчивый, он шут, он уБОГий. Там еще фраза, которая помогла полюбить мне Достоевского: «И непонятно, как Лизавета попала во двор. То ли через забор, то ли перенесли ее, то ли перенесло». Ну какой это реализм? То ли перенесло! Так в вечности должно было произойти. Брейгель.

Ты довольно много убрал из текста «Сна», почему?

Я еще вставлю. Я выпускал спектакль в таком кипише. Вторую часть сильно сократил. Я храмы выкидывал, вообще всю эту тему с храмами. Но сейчас добавляю обратно.

Это связано с тем, что ты это осмысляешь?

И с тем, что я осмысляю, и с тем, что я уже освоился, и мне хочется сделать его чуть больше. Я чувствую право говорить еще слова. Вначале я очень боялся, что никто не будет слушать. Я ж не Аркадий Райкин или Константин Хабенский. Я не унижаю себя специально. Но вроде молодой мальчик, на тот момент мне было 23 года, я сделал моноспектакль. Это какая-то студенческая работа. Мотивы у меня были серьезные. Я хотел, чтоб это был именно спектакль, а не просто я там что-то прочитал. Поэтому я сокращал максимально. Чтоб была понятна мысль, а не то даже, как я там играю. А потом я уже почувствовал право сделать больше, больше пауз. Я первый прогон сыграл до момента «я развратил их всех» за 37 минут. Показал руководству, и мне дали делать спектакль. Когда принимало руководство уже цели-

ком спектакль, то я его сыграл весь за 31 минуту. То есть меньше, чем половина спектакля в прошлый раз. Лишь бы скучно не было. Очень волновался. Сейчас уже не волнуюсь, не боюсь. Со зрителями научился работать. Сегодня свистел зрителю, который в телефоне сидел. А еще когда зрители кашляют, я за ними повторяю. А однажды бабушка ушла. Она сидела в первом и засыпала – из последних сил собралась, чтоб прийти на Достоевского. И когда она увидела начало спектакля, сразу начала готовиться к выходу. Чтоб я ее не видел, она встала и начала выходить, когда я повернулся спиной, а в этот момент я говорю по тексту: «И, конечно, застрелил бы себя», вижу эту бабушку и думаю: «пропущу ее», она идет. А дальше у меня такой текст: «Если б не эта девочка». И все давай смеяться.

А как думаешь, Достоевскому понравился бы твой спектакль?

Да. Мне кажется, да. Может быть, не понравился бы, но мое желание, чтобы понравился. То есть я закладывал, чтобы мой спектакль понравился Федору Михайловичу.

Я читала в одном интервью про зрителя, который в ответ на твою первую реплику «Я смешной человек» ответил: «Ну и че?». И мне показалось это символичным, ведь ты оказался на месте своего героя.

Да. Очень часто срабатывает это «они не поймут». И мне знаешь еще, что нравится. Это прозвучит двусмысленно. И я слукавлю, если скажу, что этому рад, но я думаю, что это правильно, что это не очень популярный спектакль. Что это где-то в подвале, да, это «Мастерская Петра Фоменко», но где-то в подвале сидит человек и что-то там про истину капает. Мы однажды сыграли в СТД на 400 мест. Зрители хлопали, реагировали, мне очень понравилось, как мы сыграли, прямо задышало всё. Когда большая сцена, больше можешь потратиться. А потом подумал, что хорошо, что мы играем в малом зальчике, что нет такой плакатности, а что это очень по-достоевски, в подвале человек думает.

Достоевского нельзя воспринимать впрямую, что то, что говорят герои, это про обыденность, они говорят всегда про другое. В театре есть такой термин «отстранение». Есть персонаж, а есть я.

Это особая техника игры?

Да. Как маска. Например, в «Сне» я говорю: «я ломал себе руки, но я любил их еще больше». Раньше я играл персонажа, – кричал, был весь в его эмоциях. А потом я понял, что страх-то не в том, как ОН это чувствует. Я играю мое отношение как читателя и твое как зрителя (читает спокойно, выделяя смысловые акценты): «То есть вот как устроен человек – стал любить больше, когда те начали страдать». Мне не важно, что он переживал, важно, что он полюбил их, когда они стали страдать, и это страшно, что ты любишь человека, не когда он счастлив, а когда с ним что-то происходит, и тогда я уже ставлю диагноз. И это сильнее тебя трогает, чем если б я кричал и плакал. Это называется отстранение, это отличается от традиционного психологического театра.

А Достоевского вообще стоит ставить в психологическом театре?

Мне кажется, что нет, что его можно играть только так. Вот опять же это Борисов меня научил той фразе: «люди, любите друг друга, кто это сказал?», и все молчат.

Тебе отвечают.

Да. Один раз сказали: Толстой. Борисов говорит эту фразу так, что играет не роль, а что-то большее автора. Так очень сложно играть. Но там есть и мой голос. Мне кажется, что старых актеров мы любим, потому что есть их голос (Янковского, Абдулова, Миронова) Андрей Миронов – это супершкола. У него все роли легкие, ну практически. Но фон человеческий очень грустный, очень грустные глаза, и в этом его фишка. Его фон плюс роль дают нечто третье, какой-то смысл. Вот это очень важно для актера.

Я подготовила для тебя небольшой блиц-опрос. Я говорю слово, а ты быстро говоришь свою ассоциацию. Достоевский – это?

Любовь

Театр?

Жизнь

Достоевский в театре?

Боль

Очень интересно, получается, любовь в жизни – это боль. Как раз в «Сне смешного человека» говорится, что любить мы можем только через страдание.

Кстати, эта мысль тоже мне там очень понравилась, что мы всегда любим через какое-то страдание. К сожалению.

Беседовала Татьяна Магарил-Ильяева

ДОСТОЕВСКИЙ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

Филологический журнал

2019 № 1

Основан в 2018 г.
Выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи и массовых коммуникаций
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-72614
от 04.04.2018
ISSN 2619-0311

Адрес редакции:
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской Академии наук
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а.
e-mail:dostmirkult@yandex.ru

Компьютерная верстка: Н.Э. Чайковская
Дизайн обложки: Д.В. Тихомолова

Подписано в печать 25.02.2019
Формат 60 х 90 1/16. Усл. печ. л. 15,0
Тираж 500 экз.

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099 Москва, Шубинский пер., 6
Заказ №

